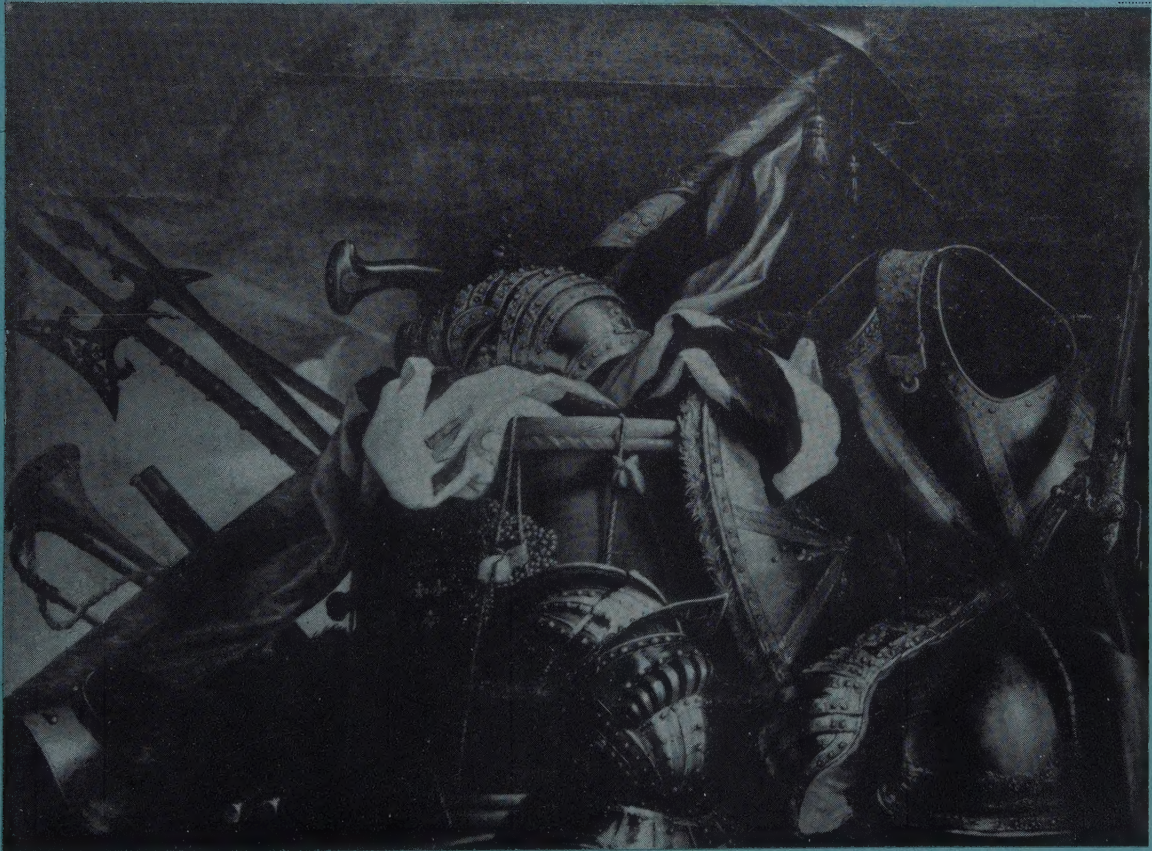


GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

MARS 1959



GEORGES WILDENSTEIN

DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VI^e PÉRIODE - TOME LIII

CENT UNIÈME ANNÉE

1082^e LIVRAISON

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires.
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute of Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUÏVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
EDMOND SIDET, Directeur des Musées de France;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

ATTRAIT DE LA NATURE MORTE AU XVII^e SIÈCLE

PAR MICHEL FARÉ

L'IMPORTANCE et la signification de la nature morte au XVII^e siècle se décèlent à l'intérêt que lui reconnaissent les esthéticiens, au goût qu'y prenait l'amateur, à sa fréquence dans les collections.

On a sans doute abusé de la distinction entre les sujets nobles et vulgaires : une certaine peinture d'histoire estimée pour plus essentielle et une peinture de « genre » tenue pour secondaire, doctrine tout académique qui ne tient compte que de différences conventionnelles.

Il semble que ce soit dans les écrits de Félibien¹ que nous puissions retrouver le plus clairement exposée cette notion de la distinction des genres, quand cet auteur traite des « établissements de l'Académie de Peinture et de Sculpture » au cours de son *Neuvième Entretien*. Il précise que : « Les peintres sont reçus selon le talent qu'ils ont dans la Peinture, distinguant ceux qui travaillent à l'histoire d'avec ceux qui ne font que des portraits, ou des batailles, ou des paysages, ou des animaux, ou des fleurs, ou des fruits, ou bien qui ne peignent que des miniatures ou qui s'appliquent à la gravure ou à quelque autre partie qui regarde le dessin. » La nature morte, comparée à l'histoire, n'est donc pas traitée par Félibien comme un genre moindre que le portrait, les paysages ou la gravure ; du moins il enregistre la distinction sans forcer l'infériorité. Dans son *Dixième Entretien* il fait preuve d'indépendance et d'un éclectisme assez rare en son temps : « Comme il n'y a rien dans la nature, explique-t-il, qui n'ait de la beauté, cette beauté est toujours digne d'être regardée lorsque l'art a pris soin de la bien imiter. » En conséquence les objets inanimés présentent pour l'artiste un réel intérêt. Sans doute manifeste-t-il une attention particulière pour l'allégorie et le tableau d'histoire, mais il reconnaît aussi que parmi les peintres « qui ne représentent que des paysages, ou des animaux ou des fleurs, ou des fruits, ou des choses encore moins considérables : cependant on ne

laisse pas d'en rencontrer qui ont tant d'habileté et de savoir dans les choses dont ils se mêlent que les plus habiles d'entre eux sont souvent beaucoup plus estimés que d'autres qui travaillent à des ouvrages plus relevés »².

Félibien témoigne d'une même liberté dans l'énoncé des meilleurs peintres de nature morte de son temps : « Le père Zegre, Mario di Fiori, Baudesson auront toujours de la réputation pour les fleurs, de même que Michel-Ange-des-Batailles, Labrador et de Somme pour toutes sortes de fruits, parce que, dans les choses qu'ils ont faites, ils ont acquis un degré de perfection bien plus élevé que celui où sont parvenus beaucoup de peintres qui font des tableaux d'histoire ou de portraits. » Il ajoute même « que ces sortes de tableaux ont un mérite particulier et qu'on doit avoir de la considération pour leurs auteurs »³.

A l'époque où Félibien rédige ses écrits, l'Académie royale est en grande rivalité avec la Maîtrise. Or les peintres de nature morte étaient le plus souvent des artisans décorateurs rattachés à la Confrérie de Saint-Luc. Les membres de l'Académie ne manquent pas d'afficher à leur égard un certain mépris, eux qui se préoccupent de préceptes esthétiques. A mesure qu'il fréquente les artistes de l'Académie, Félibien même fait quelques concessions aux idées officielles. Sa préface aux *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture* pour l'année 1667 paraît développer moins ses théories que celles du groupe des peintres soumis aux rigueurs de Le Brun⁴. Pour humilier la Maîtrise, il ne manque pas de poser ce principe qu'« à mesure que les artistes s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun et s'ennoblissent par un travail illustre ». Quitte à se contredire, à renier ses propos antérieurs, il développe la théorie de l'Académie dans cet ouvrage publié pour la plus grande gloire des émules de Le Brun : « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles », et il ajoute : « Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement »⁵. » On n'a pas grand mal d'ailleurs à reconnaître chez lui les grandes lignes du programme de Le Brun. Mais la doctrine académique ne représente pas toutes les conceptions artistiques du moment, notamment les idées plus libérales que la Maîtrise essayait en vain de protéger. Les membres de l'Académie royale, sans doute illustres par leur talent, ne figuraient pas moins une minorité à l'égard des talents secondaires peut-être, mais plus nombreux, de la Communauté de Saint-Luc à laquelle appartenaient tant de peintres de nature morte.

Pour Roger de Piles, la valeur de l'œuvre dépend moins du sujet. L'auteur de l'*Abrégé de la vie des Peintres* paraît moins assuré de la hiérarchie des genres : « Si le peintre se trouve engagé dans un petit sujet, il faut qu'il tâche de le rendre grand par la manière extraordinaire dont il le traitera »⁶. » De plus il recommande avant toutes choses la recherche de la vérité. Il définit la peinture : « L'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs. » Il aboutit à la conclusion suivante qui ne pouvait laisser indifférents les peintres d'objets inanimés : « Plus le peintre



FIG. 1. — ABIAH GIBBENS. — Le Plat de cerises.
Collection particulière. Phot. Bulloz.

Cet artiste fut reçu le 29 mars 1629 à la Maîtrise des peintres de Saint-Germain-des-Prés. Ses contemporains, comme lui d'origine flamande (Ambroise Breughel, décédé aux galeries du Louvre; Frans Ykens, Charles de Somme) ou hollandaise (Karel van Vogelaer, Willem Kalf, A. de Lust), tous installés à Paris, rattachent l'art de la nature morte française à la tradition des maîtres des Pays-Bas.

imite fortement la nature, plus elle nous conduit vers sa fin qui est de séduire nos yeux »⁷. Sans cesse il revient sur cette nécessité de dessiner d'après nature. Il souhaite avant tout « une parfaite imitation du naturel qui est la fin essentielle du peintre »⁸. Ailleurs il écrira : « La fin de la peinture n'est pas tant de convaincre l'esprit que de tromper les yeux »⁹. De telles conceptions allaient rendre à la peinture des objets immobiles tout son prestige. A l'intérieur même de l'Académie, les spécialistes du genre ne cessèrent d'occuper une place de choix.

Il suffit de se remémorer le nombre des peintres de nature morte qui siégèrent à l'Académie pour se rendre compte de l'intérêt porté à ce genre de peinture. Parmi les académiciens primitifs figure la personnalité de Gérard Gossuin, dont le nom s'orthographie Gossin ou Gaussin, qui devait mourir à Liège, sa ville natale, après avoir travaillé en France aux côtés de Le Brun. Le Moine, peintre autant que musicien célèbre, rejoignait Gérard Gossin, le 4 octobre 1655. Le 28 février 1660 Michel

Lanse prenait rang parmi les plus illustres peintres français. Trois ans après, le 14 avril 1663, c'était au tour de Catherine Duchemin, la femme de Girardon : l'Académie montrait ce jour-là l'estime qu'elle portait aux peintres de nature morte, en accueillant le même jour Jean-Baptiste Monnoyer.

Au cours de cette année 1663, Antoine-Benoît Dubois était élu le 21 avril;



FIG. 2. — BAUDRIN VVART (1611-1690) — Un Brasier d'argent de Claude Ballin. Collection particulière. Phot. Hélène Adam.

Ce collaborateur de Le Brun fut reçu à l'Académie royale le 11 août 1663; son morceau de réception représentait *La Sculpture travaillant à un buste de marbre du portrait du roy*. Il a souvent reproduit, d'après le modèle, les pièces d'orfèvrerie de Claude Ballin tant au plafond du salon de l'Abondance à Versailles que sur les cartons de la tenture des Maisons Royales.

sept jours se passèrent entre cette nomination et celle de Denis Parmentier, reçu le 28 avril. Deux mois s'écoulaient à peine lorsque Jacques Bailly, en même temps que Pierre Dupuis, était accueilli à l'Académie le 30 juin. Nicasius Bernaert, bien qu'Anversois d'origine, était admis le 27 octobre. L'année suivante, Claude Huilliot était élu le 8 novembre 1664. Geneviève et Madeleine Boulogne entrèrent toutes deux le 7 décembre 1669 dans l'illustre assemblée, et l'on peut croire qu'il ne suffisait pas d'être les filles et les sœurs de peintres connus pour devenir Académiciennes, le talent devait témoigner aussi en leur faveur. En 1671, le 28 mars, Nicolas Baudesson, dont la renommée en son temps fut immense, fut reçu et nommé conseiller. Jean Garnier, qui s'était présenté le 7 mars 1671, prêta le serment habituel le 30 janvier 1672. Onze ans passèrent quand une autre femme peintre, Catherine Perrot, le 31 janvier 1682, vint rejoindre les sœurs Boulogne.

Le 30 août 1687, Jean-Baptiste Belin de Fontenay siégea auprès de son beau-père, Baptiste Monnoyer. Le 6 février 1689, François Baudesson retrouvait son père à l'Académie, comme Antoine Monnoyer le sien, le 25 octobre 1704. Le 7 juin 1698, François Desportes devient à son tour académicien.

Cette suite de noms et de dates n'est pas indifférente. Elle prouve la régularité des réceptions de peintres de nature morte. Nous ne saurions nous contenter d'une liste un peu sèche qui montre le rôle tenu à l'Académie royale par ces peintres de

« genre ». Il faut entrer plus avant dans l'histoire de cette institution pour dégager des faits qui, en dehors de leur valeur anecdotique, revêtent une particulière importance du point de vue de la critique historique.

Ainsi nous savons que le 4 mars 1656, il avait été décidé qu'une députation se rendrait auprès du cardinal Mazarin pour le remercier de sa protection et du logement qu'il avait accordés à la Compagnie en la galerie du Collège royal; pour lui rendre grâce, le compliment de l'Académie était accompagné de l'hommage de deux tableaux dont l'un représentait des fruits de Le Moine, que « son Eminence reçut d'une façon agréable »¹⁰.

Le 16 juin 1657, pour remercier le chancelier Séguier, Montagne, Gérard Gossin et Le Moine s'offrent à travailler ensemble, pour décorer de douze petits tableaux une pièce de son logis¹¹. Gérard Gossin devait, quelques années plus tard, être nommé à la charge de professeur, le 1^{er} mars 1659. De même l'Académie « en voulant donner des marques au Sieur Botsson (Baudesson) de l'estime qu'elle fait de son mérite, en confirmant sa réception, lui a donné la qualité de conseiller »¹². Jean-Baptiste Monnoyer et Jean Belin de Fontenay recevront aussi cette distinction. L'Académie tient à marquer ses remerciements au procureur du Parlement Fournier chargé de ses affaires de procédure. Elle charge Claude Huilliot « qui a le talent de faire des fruits et des fleurs » d'achever une œuvre dont elle lui fera présent en novembre 1664¹³.

Si les personnalités des peintres de nature morte occupent une place importante au sein de l'Académie royale, leurs œuvres sont conservées avec les plus grandes marques d'estime dans les locaux occupés par cette assemblée. D'Argenville nous a conservé la description de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Nous savons que dans l'antichambre se trouvait une œuvre de Fontenay : une cuvette remplie de fleurs, posée sur une table recouverte d'un tapis de Perse¹⁴. Dans la grande salle, dans une embrasure, est placé le morceau de réception de Jacques Bailly¹⁵. Sur la porte de la galerie d'Apollon, vis-à-vis des fenêtres, un tableau de fleurs, de Baptiste, s'offrait aux spectateurs attentifs. Dans le salon, l'ouvrage de Nicolas Baudesson côtoyait celui de son fils, « dans l'intention de les appareiller de sujet comme ils le sont de grandeur, aussi sont-ils placés en parallèles ». Sur les faces du mur du même salon étaient suspendues une toile de Monnoyer, une autre de Michel Lanse. Dans la salle dite par d'Argenville « séparée des autres », le panier plein de fleurs de Catherine Duchemin était accroché non loin du morceau de réception de Pierre Dupuis. Enfin, dans la deuxième salle, d'Argenville nous décrit un tableau en miniature de Catherine Perrot, et dans la troisième une œuvre d'Antoine Monnoyer où l'on voyait, entouré de guirlandes, un scabellon portant un vase antique¹⁶.

Comme l'Académie royale, l'Académie de Saint-Luc possédait une collection de tableaux parmi lesquels figuraient un grand nombre de natures mortes¹⁷, dont celle de Fontenay mentionnée à l'inventaire de la dissolution de la communauté en 1776. En

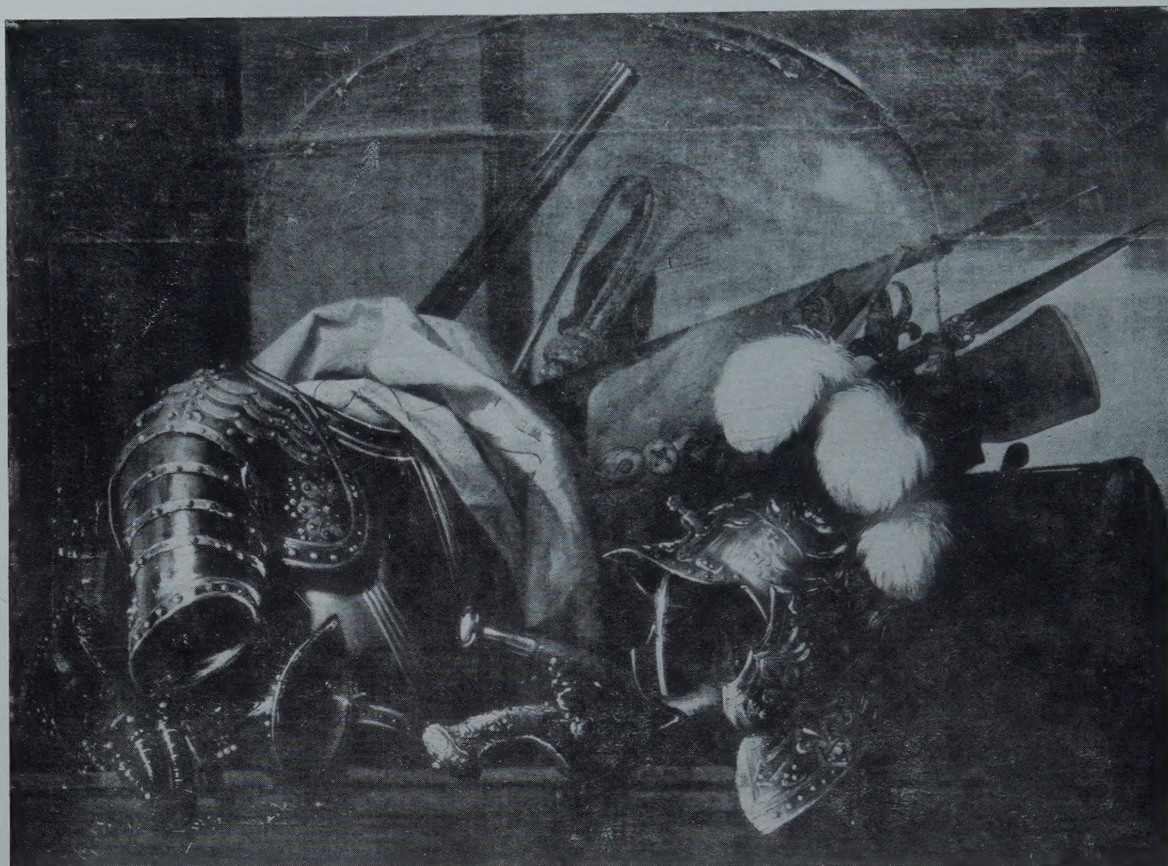


FIG. 3. — MADELEINE BOULOGNE (1646-1710). — Trophées d'armes. Musée de Versailles. Reçue à l'Académie le 7 décembre 1669, cette artiste présentait au Salon de 1673 six tableaux de trophées d'armes pour l'appartement de la duchesse de Bourgogne à Versailles. Piganiol de la Force signale ces peintures dans l'appartement de la reine à Versailles; quatre autres disparues décoraient l'appartement du roi aux Tuileries.

outre les expositions organisées par l'Académie royale témoignent de l'importance occupée par ce genre de peinture. Si l'on parcourt attentivement les livrets des Salons, il est permis de s'étonner du nombre de ces ouvrages. Lors de l'exposition de 1667, Jean Rou, ami de Testelin, écrivait : « On ne saurait dire quel agréable spectacle ce fut pour moi de voir tout à la fois une si prodigieuse quantité de toutes sortes d'ouvrages dans toutes les diverses parties de la peinture, je veux dire l'histoire, le portrait, le paysage, les mers, les fleurs, les fruits¹⁸. » Baudesson exposait en 1673 quatre tableaux dont son morceau de réception. Baptiste Monnoyer en présentait autant : sur l'un d'eux on voyait des singes cueillir des grenades. Huilliot en offrait deux, dont l'un figurait une « moissine de raisins ». Madeleine Boulogne montrait les six tableaux de trophées qu'elle avait exécutés pour Versailles. Au Salon de 1699, Desportes présentait son portrait, en chasseur, avec du gibier mort à ses pieds; Huilliot, Baudesson, Garnier plusieurs tableaux chacun et l'on pouvait en compter quatre de Belin de Fontenay.



FIG. 4. — MADELEINE BOULOGNE. — Trophées d'armes et instruments militaires. Versailles. Voir figure 3.

L'estime officielle en laquelle est tenu le genre de la nature morte apparaît à travers les inventaires des collections royales¹⁹. A côté des sujets mythologiques ou historiques et des portraits, les thèmes si simples des objets inanimés ont été appréciés par les personnages les plus considérables des XVII^e et XVIII^e siècles.

Ainsi à Versailles, dans le cabinet du roi, se trouvait la toile de Mignon²⁰ que le marquis de Beringhen avait offerte à Louis XIV ; elle voisinait ainsi avec les plus importants chefs-d'œuvre de la peinture. Dans le cabinet des tableaux, dit « la petite galerie du roi », c'est l'ouvrage exécuté en collaboration par le Dominiquin et Daniel Seghers que l'on pouvait admirer, et qui devait passer en 1715 dans la chambre de la duchesse d'Antin²¹. A côté de ces œuvres étrangères²² qui jouissaient d'une place de choix, en raison du renom de leur auteur, celles des peintres français sont présentes mais dispersées dans tous les appartements. Pour le duc d'Orléans ont été choisies deux grandes compositions de Belin de Fontenay. Dans l'appartement des princes, ce sont un grand vase de fleurs, un tableau avec des melons et autres fruits

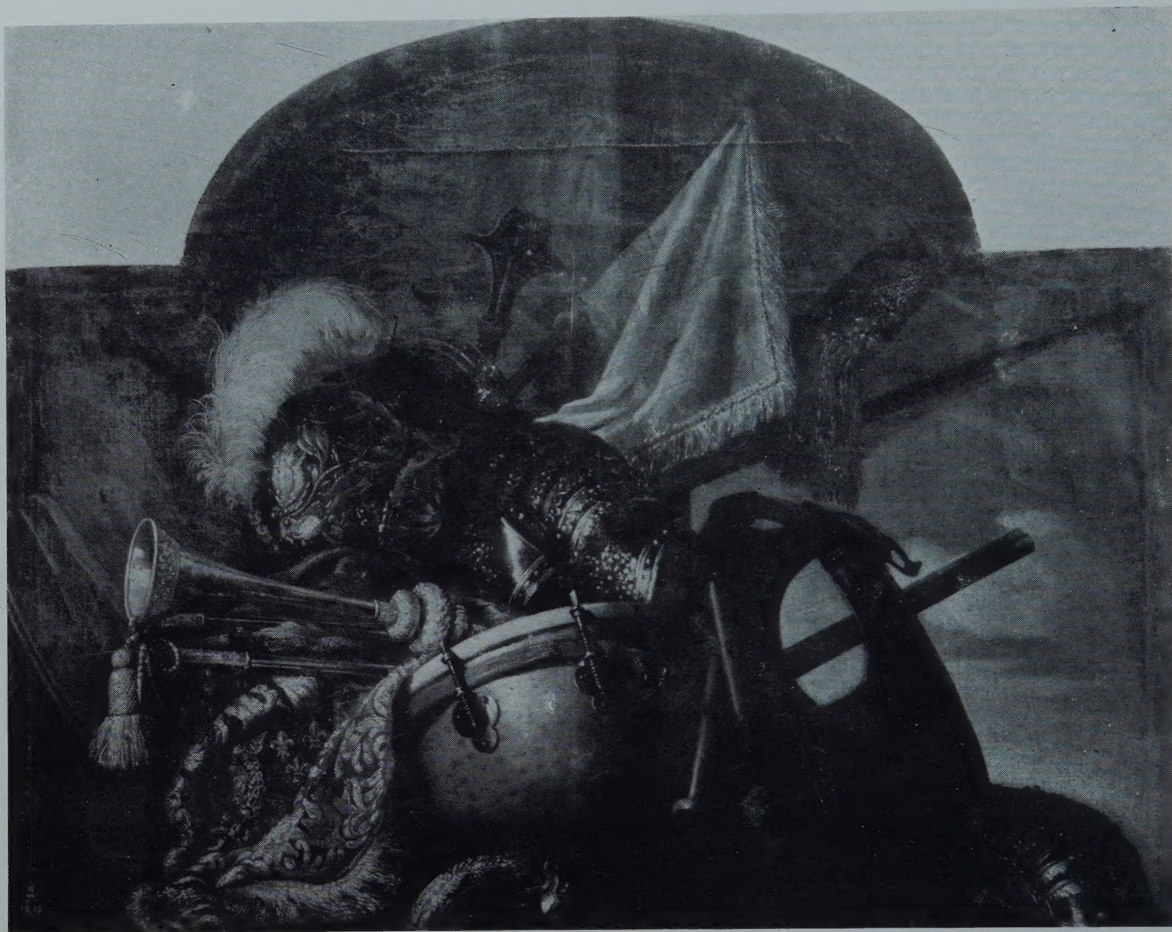


FIG. 5. — MADELEINE BOULOGNE. — Trophées d'armes et instruments militaires. Versailles. Voir figure 3.

sur un morceau d'architecture, dus au même Fontenay; le duc de Bourgogne avait chez lui un tableau de forme ronde de la main de Monnoyer. La duchesse de Bourgogne possédait aussi, du même Baptiste, un bocal rempli de fleurs où « paraît la réverbération d'une fenêtre », ainsi que les huit compositions de Madeleine Boulogne : ces grands trophées d'armes et d'instruments de musique dont quatre sont encore dans le salon de la reine à Versailles (fig. 3). Le cabinet de Mme la duchesse de Berry était orné d'une vaste composition de Jean Belin de Fontenay, dont le vase d'or était « posé sur un tapis vert bordé d'une broderie et frangé d'argent ». Chez Mme de Ventadour, trois tableaux se trouvent également, dont l'un montrait un bassin de porcelaine sur un piédestal à côté d'un buste de femme en bronze. La princesse de Conti, dite la Grande Douairière, possédait du même peintre une œuvre que nous ne connaissons plus que par la description de l'inventaire²³.

A Versailles, mais au château de Trianon, dans l'appartement du roi, se trouvait un « vase d'or, des fruits sur un piédestal orné d'un tapis d'or doublé de vert ».



FIG. 6. — MADELEINE BOULOGNE. — Trophées d'armes et instruments militaires. Versailles. Voir figure 3

Dans le cabinet du roi « un vase de lapis couvert orné de deux anses d'or et d'un masque avec deux festons, aussi d'or et godronné et entouré d'un feston de bleu, à côté duquel paraît un bout de velours rouge ». Ces deux ouvrages étaient dus au pinceau de Belin de Fontenay. On pouvait y admirer aussi quatre grands tableaux de fruits et de fleurs d'Antoine Monnoyer, le fils de Baptiste. Dans le cabinet du Conseil, c'est encore un vase d'or de Fontenay, peintre pour lequel le roi semble avoir une prédilection particulière. Mme de Maintenon, dans son petit appartement de Trianon qui se trouvait proche de la chapelle, pouvait, elle aussi, contempler un grand vase à godrons de Fontenay et une corbeille sur un tapis bleu de Baptiste²⁴. Nous ne pouvons insister sur les trente-deux tableaux de nature morte d'auteurs anonymes qui se trouvaient également à Versailles, et dont l'inventaire Bailly nous a conservé la description sommaire²⁵.

A Marly, on voyait aussi dans l'appartement du roi une œuvre de Fontenay, dans l'appartement du dauphin deux dessus de cheminée et dans celui de la duchesse

de Bourgogne un bocal de fleurs. Ces œuvres sont dues à Fontenay. Dans le pavillon où logeait le comte de Toulouse est accrochée une œuvre de Desportes qui, avec deux autres, devait passer au château de Compiègne. A Marly, l'appartement de Mme de Maintenon, situé comme à Versailles près de la chapelle, était orné d'un tableau de Fontenay. Enfin, dans l'une des pièces de « l'appartement haut », à Marly, Damoiselet et Huilliot étaient représentés par un trophée musical et militaire²⁶. A Chaville se trouvaient aussi des ouvrages de Picart, comme ce « panier posé sur un piédestal orné d'un bas-relief », ou de Fontenay, cet enfant qui attachait, d'un feston de fleurs, un sphynx, ou encore de Monnoyer, cette cassolette d'or posée sur son pied avec un tapis « fleurdelysé »²⁷. Auprès des ouvrages dont les auteurs sont connus figurent, dans les inventaires des collections royales, un très grand nombre de tableaux anonymes, non seulement français, mais étrangers. On relève aussi les noms de Daniel Seghers, Jean-David de Heem, et Stoskopff dont le nom est orthographié Stotof.

Le *Voyage pittoresque à Paris* de d'Argenville nous a conservé la description de quelques tableaux de nature morte épars dans les demeures privées depuis le XVII^e siècle. Ainsi la communauté des « Filles bleues », rue de la Culture-Sainte-Catherine, près de l'hôtel Carnavalet « possède quelques bons tableaux qu'elles font voir avec plaisir aux amateurs » et deux tableaux de fleurs et de fruits, avec un perroquet, peints par Fontenay, qui sont conservés dans un parloir au premier étage. Chez le fermier général, M. d'Augny, on admirait plusieurs tableaux de Huilliot²⁸. De même MM. de Saint-Genys avaient une quantité d'ouvrages de Baudesson qui faisaient, nous rapporte Mariette, « un des plus beaux ornements de leur cabinet »²⁹. Toutefois la place occupée par les tableaux de nature morte dans la décoration des intérieurs mérite une étude particulière³⁰.

Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, de nombreux peintres décorateurs utilisaient certains éléments de nature morte. Dans les demeures françaises se répand le goût des lambris à compartiments ornés de paysages, de fleurs, de fruits et d'objets. Dans la salle des gardes du château d'Oiron, de petits panneaux renferment chacun des bouquets, des vases, des corbeilles. Au château de Cadillac, achevé pour le duc d'Epemon, ces motifs recouvrent même les solives et les grosses poutres des plafonds.

Les peintures du château de Tournœl ont été exécutées vers 1564³¹. Dans l'oratoire se trouve une composition encadrée de rinceaux, d'écussons, de fruits et de feuillages. La grande salle est ornée aussi de guirlandes, de feuilles et de fruits, et la chapelle de vases, où l'on reconnaît des anémones, des tulipes, des roses, des lis et des iris.

Au château de Beaugard en Blésois³² on voit mieux comment la peinture décorative allait permettre à la nature morte de se développer. Cette demeure domine la vallée du Beuvron. Un de ses corps de logis a conservé les caractères de la pure

architecture du xvi^e siècle avec ses deux galeries superposées; celle du rez-de-chaussée, ouverte en arcade, rappelle Ancy-le-Franc. Près de la bibliothèque se trouve une chambre agrémentée de boiseries de chêne dans le meilleur style du xvi^e siècle, et achevée pour Jean du Thiers, secrétaire d'Etat sous Henri II, qui avait le château en 1545. Ce cabinet est à caissons en bois de chêne finement travaillé, orné des écussons des du Thiers où figurent des grelots. Ces grelots sont partout répétés dans l'ornementation des boiseries. Celles-ci sont surmontées de curieuses peintures sur bois qui sont de véritables natures mortes dans lesquelles on a voulu reconnaître les diverses occupations et les goûts éclectiques de Jean du Thiers. Il y a là des instruments de musique, des trophées militaires, des orfèvreries et des livres, des instruments des arts et des sciences qui étonnent par leur nouveauté. Ces compositions seraient d'un prodigieux intérêt si elles faisaient réellement partie du décor primitif. Elles seraient uniques dans leur genre. Cependant elles se rapprochent beaucoup de quelques peintures d'objets inanimés qui sont aux plinthes de la grande salle voisine. Avec ses trois cent soixante-trois portraits historiques, celle-ci constitue un exemple



FIG. 7. — SIMON RENARD DE SAINT-ANDRÉ (vers 1633-1677). — Vanité. Collection particulière. Phot. Routhier.

Cet élève d'Henry Beaubrun fut reçu membre de l'Académie royale le 19 juillet 1664 avec le double portrait d'Anne d'Autriche et de Marie-Thérèse sous les emblèmes de la Paix et de la Concorde. Il exécuta plusieurs cartons de tapisserie pour les Gobelins. De ce portraitiste, on connaît de nombreuses natures mortes sur le thème de la « Vanité ».

typique de ces galeries si fréquentes au XVII^e siècle, mais presque toutes détruites aujourd'hui. Or elle date du début du XVII^e siècle; elle fut exécutée par Paul Ardier qui devint propriétaire de la terre de Beauregard à partir de 1617. Il paraît bien certain que les natures mortes de la galerie historique remontent à cette époque et que celles du cabinet des grelots soient contemporaines. Elles sont dans le même esprit, le même style. Elles ne sont pas antérieures au XVII^e siècle. On ne saurait y voir des productions de la Renaissance française, mais des œuvres plus tardives, ajoutées à un décor de boiserie du XVI^e siècle par un peintre, né au cours de la seconde moitié du XVI^e, qui travaille à Beauregard dans le premier quart du siècle suivant.

Jean Mosnier, beau-père de Jean-Baptiste Monnoyer, exécute de nombreuses décorations dont la plus célèbre est celle du château de Cheverny, vers 1634. Des lambris font le tour de la salle des gardes où des figures en camaïeu gris alternent avec des fleurs accompagnées de devises : des tulipes, des œillets, un glaïeul, un iris, une rose, un soleil, une campanule, une ancolie ou des crocus, hyacinthes, immortelles, pavots que l'on verra bientôt assemblés dans de somptueux bouquets de l'époque³³. D'ailleurs, un fils de Jean Mosnier, Pierre, travaille avec Jean-Baptiste Monnoyer à l'hôtel de Bretonvilliers; il est témoin au mariage de Jean-Baptiste Belin de Fontenay, le 16 juin 1687.

Au rez-de-chaussée du château de Bussy-Rabutin se trouve la salle des devises : à hauteur d'homme, encastrées dans la boiserie, sont placées des sentences que Roger de Rabutin avait inventées et qu'il avait même parfois aidées à peindre, dit-on, entre 1667 et 1670. Le corps de la devise est un oignon (qui me mordra, pleurera); un oranger couvert de fruits et de fleurs (l'automne et le printemps lui prodiguent leurs dons); le soleil éclairant un cadran solaire (s'il me regarde, ils me regardent); une montre (en repos au dehors, elle se meut au-dedans); une pierre de touche sur des pinces d'or (en les éprouvant, elle leur donne du prix); une urne répandant de l'eau sur de la chaux (froide, elle m'enflamme). Dans cette suite de panneaux charmants, le réalisme n'exclut pas la recherche plastique³⁴.

A Paris, le Palais-Cardinal était décoré dans le même style. Au cabinet des bains se trouvaient quatorze panneaux d'arabesques et de rinceaux, dans chacun desquels était enfermé un petit tableau de paysage ou de nature morte. En 1644, des ornements semblables agrémentaient le vestibule de la reine, au château de Fontainebleau. Ainsi va naître le tableau de fleurs et de fruits : ces motifs se détacheront des arrangements décoratifs, où ils participaient comme éléments secondaires, afin de figurer dans des compositions indépendantes. Pour Anne d'Autriche, Le Sueur décore, au Louvre, l'appartement des bains. Au plafond de sa chambre il avait exécuté « un tableau de forme ovale où il représente trois enfants qui sont couronnés de fleurs et qui tiennent des guirlandes à la main... dans les dessus de porte de la chambre il a peint des vases de fleurs et des enfants qui se divertissent à faire des guirlandes³⁵. » Jean-Baptiste Monnoyer va travailler avec Le Sueur au

thème floral de nombreuses demeures. La décoration de l'hôtel Lambert est caractéristique à cet égard. Bientôt ce style se répand dans toutes les résidences princières : au Louvre, au Luxembourg, à Saint-Germain, à Vincennes.

Au XVII^e siècle, la nature morte va définir une conception particulière de la nature et du monde. Un certain naturalisme, propre à cette époque, se dégage, même à la vue de ces peintures d'objets. Le panthéisme de Spinoza, le rationalisme de Descartes ne sont pas étrangers à cette vision nouvelle de l'univers. Le développement de la physique et des sciences naturelles manifeste à la fois la puissance de l'homme et sa fragilité. Les artistes se penchent alors avec patience sur les plus simples fleurs, sur les plus humbles fruits, comme sur chaque objet, mesure de l'homme industrieux. Le goût d'une réalité concrète apparaît dans une imitation fidèle de la nature.

Les peintres de cette réalité bourgeoise se soucient avant tout de l'exactitude des objets qu'ils représentent. Ils se préoccupent moins de « disposer les objets ». Ils les juxtaposent avec scrupule. Chaque volume est choisi pour lui-même et traité isolément. Chaque chose conserve sa signification originale et n'est pas tributaire de ses compagnes. Chacune définit sa part individuelle dans l'espace commun. Le groupement est arbitraire, l'arrangement archaïque. Cependant l'unité n'est pas exclue, elle provient seulement du style personnel à chaque artiste, et, sous cette forme, elle est déjà de la peinture pure. L'écriture du peintre laisse poindre l'inquiétude d'une difficile conquête : la possession d'une réalité concrète. Et dans cette tentative émouvante, les peintres prêtent, à leur insu, à chacun de leurs modèles, une pensée intime. Ils restent fortement impressionnés par les maîtres des



FIG. 8. — CLAUDE HUILLIOT (1632-1702). — Composition. Palais de Fontainebleau. Cette décoration se trouvait au château de Marly. L'inventaire général des tableaux du roi mentionne cinquante-neuf sujets exécutés conjointement par Claude Huilliot et Florentin Damoiselet; ce dernier se chargeait d'animer de figures d'enfants les arrangements de fleurs et d'objets. Claude Huilliot fut reçu académicien le 2 novembre 1663. Son fils, Pierre Nicolas (1674-1751), avec lequel il ne faut pas le confondre, fut également académicien et illustra aussi le genre de la nature morte.

Pays-Bas, épris de vie silencieuse. Certaines maladresses techniques, l'insuffisance même du métier chez plusieurs « peintres de la Réalité », n'ont jamais compromis la parfaite honnêteté de leur talent.

D'autres artistes, reflets d'une époque moins sévère que le siècle de Louis XIII, vont négliger le public des petits bourgeois. Pour l'ornement de plus vastes demeures, ils composent des décors fastueux qui excluent la réalité modeste et quotidienne. Ils se servent d'objets « nobles » qui correspondent à des habitudes de luxe. Ils écartent délibérément les objets rustiques et vulgaires. Ils veulent des bouquets colossaux, des fruits plus épanouis que nature, de riches orfèvreries, des étoffes somptueuses et drapées en plis nombreux. Un certain sens du théâtre, propre à une société qui se veut policée à l'extrême, jusqu'à l'affectation, apparaît dans le style même de ces maîtres-peintres-décorateurs. Ils recherchent les éclairages les plus subtils. Ils aiment les féeries du clair-obscur que leur enseignent les disciples du Caravage. Presque tous ont fait le voyage en Italie. Ils se préoccupent peu de la vie intime, mais se soucient davantage d'illustrer brillamment le siècle de Louis XIV, épris de pompe et de faste. Ils disposent leurs modèles inanimés avec une sûre maîtrise, et les images qu'ils fixent obéissent aux règles de la raison et de l'harmonie. Ils ont le goût des structures solides. Ils juxtaposent moins qu'ils ne disposent avec habileté les choses inanimées, mesurant les espaces vides comme les surfaces colorées, et recherchant des rapports savants entre les zones de vacuité et de plénitude, à des fins essentiellement décoratives. Ils affirment la grandeur de l'homme en affirmant leur pouvoir sur l'univers des objets silencieux, qu'ils « conforment » selon leur fantaisie dominante. A ce sujet un moraliste sensible à l'attrait de la nature morte ne manquerait pas de noter qu'il suffit de connaître les objets familiers pour dire quels sont les humains qui les hantent.

RÉSUMÉ : *The Attraction of Still Life in the Seventeenth Century.*

Art historians have often seriously misused the distinction between noble and commonplace subjects, opposing historical painting, considered as being the essential one, and "genre" painting, held to be a secondary branch of the Art. Actually, this wholly academic doctrine takes into account neither the opinions nor the tastes of the art-lovers of the seventeenth century.

This judgement reflects rather the rivalry between the Académie Royale and the Maîtrise. In any case Félibien and Roger de Piles insist upon the superiority of a work founded upon talent over one depending merely on its subject. If one wishes to realise the interest shown in this kind of painting one has only to call to mind the number of still life painters who were members of the Académie Royale; their works occupy a good deal of space in the building that houses this Assembly.



FIG. 9. — SÉBASTIEN STOSKOPFF (1597-1657). — Nature morte, signée. Collection particulière. Phot. Routhier.

Cette composition permet d'attribuer au peintre strasbourgeois, plutôt qu'à Baugin, la nature morte française du musée de Chaumont. On sait qu'une peinture, représentant « un canard, un lièvre et plusieurs autres pièces de gibier mort », sous le nom de Stotof, figurait à l'inventaire de Le Brun des tableaux du cabinet du Roy (1683) avec la note ajoutée plus tard : « vu à Paris le 6 aoust 1690. »

The Académie de Saint Luc also possesses a collection of paintings containing many still lifes. The Salons testify in favour of these subjects. Then, too, the inventories of the royal collections at Versailles illustrate well the official esteem of the King, the Duke and Duchess of Burgundy, the Duke of Orléans, the Duchess de Berry, and the Princess de Conti, both at Trianon and at Marly. These inventories mention also a very large number of anonymous canvases by foreign as well as French artists. In private residences pictures of flowers and fruit are also appreciated. As early as the latter half of the sixteenth century house-painters were using certain still life elements: thus at Oiron, Cadillac and Tournœl the composition of inanimate objects became little by little transposed into an easel painting, independent of house-painting. The "cabinet des grelots" at the Chateau de Beauregard en Blésois presents certain curious compositions in which some have been tempted to see the taste and activity of Jean du Thiers or Paul Ardier. In the hall of the coats of arms, on the ground floor of the Château de Bussy-Rabutin, there are, isolated in panels of the wainscoting, flowers, fruit and objects. Still life has never dissociated itself from the decoration of the vast residences of the contemporaries of Louis XIV. While the

painters of Reality correspond to the middleclass taste for exemplary precision and objectivity, the house-painters, in preference to rustic and vulgar objects selected noble ones corresponding to the habits of luxury that characterized a new society.

Thus a moralist would not fail to note that it is possible to deduce the kind of people we are dealing with from the objects with which they surround themselves.

NOTES

1. FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666, in-8°, t. I, neuvième entretien, p. 458.

2. FÉLIBIEN, *op. cit.*, t. II, dixième entretien, p. 644.

3. *Idem*, p. 645.

4. A. Fontaine faisait justement remarquer : « Félibien n'est pas un homme à système, il accueille toutes les idées, et se soucie peu de les accorder complètement. Ayant subi tout d'abord l'influence de Poussin, il ne s'apercevra même pas que les théories professées à l'Académie dénaturent la doctrine du maître dont on prétend continuer la tradition et son erreur sera celle de tous ses contemporains. C'est par une évolution inconsciente de sa pensée que s'expliquent assez naturellement les contradictions entre certaines de ses opinions. » *Les Doctrines d'art en France*, Paris, 1909, in-8°, p. 53.

5. FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1669, in-4°, pp. 21-22.

6. R. DE PILES, *Cours de Peinture*, Paris, 1699, in-12, p. 70.

7. R. DE PILES, *idem*, p. 3.

8. R. DE PILES, *Abrégé de la vie des Peintres*, 1699, in-12, p. 481.

9. R. DE PILES, *Dialogue sur le coloris*, Paris, 1673, in-12, p. 69.

10. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, publiés par Anatole de Montaiglon, Paris, 1853, t. I, p. 177. Le même fait est rapporté dans les *Procès-Verbaux de l'Académie royale*, publiés par A. de Montaiglon, Paris, 1875, in-8°, t. I, p. 111.

11. *Procès-Verbaux*, *op. cit.*, p. 131.

12. *Op. cit.*, t. II, p. 6.

13. *Op. cit.*, t. I, p. 270.

14. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Description de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, publiée par A. de Montaiglon, Paris, 1893, p. 43, n° 18.

15. *Idem*, p. 125.

16. *Idem*, pp. 99-101.

17. J. GUIFFREY, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc, Archives de l'Art français*, 1915, t. IX, p. 96.

18. Cité par A. FONTAINE, *les Collections de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1910, in-8°, p. 46.

19. *Inventaire des tableaux du Roy*, rédigé en 1709 et 1710, par Nicolas Bailly, publié par Fernand Engerand, Paris, 1899, in-8°.

20. Ce tableau signé est aujourd'hui au Louvre, INV 2726.

21. Ce tableau devait être coupé puis les deux parties rejointes au XVIII^e siècle, il est au Louvre, INV 1616. Il représente trois enfants peints par Dominiquin entourés d'une guirlande de Daniel Seghers.

22. Nous ne mentionnons pas les autres tableaux de nature morte de D. Seghers, D. de Heem, de W. Kalf, qui firent partie des collections royales.

23. *Inventaire Bailly*, *op. cit.*, p. 541 ; p. 472, nos 36, 37, 40 ; p. 535, n° 41 ; p. 474, nos 58, 59, 60 ; p. 531.

24. *Idem*, p. 530, n° 6 ; p. 531, n° 19 ; p. 540, nos 1 à 4 ; p. 532, n° 18 ; p. 533, n° 30 ; p. 471, n° 30.

25. *Idem*, pp. 537 à 593, nos 46, 86, 97, 101, 117, 118, 119, 179, 183, 246, 292, 293, 332, 333, 353, 358.

26. *Idem*, p. 534, n° 37 ; p. 515 ; p. 535, n° 42 ; p. 529, n° 59.

27. *Idem*, p. 372, n° 2 ; p. 535, n° 47 ; p. 460, n° 7.

28. D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, Paris, in-12, pp. 187, 276.

29. MARIETTE, *Abécédario*, t. I, p. 80.

30. Les actes notariés et les inventaires après décès sont les bases d'une telle étude et l'on sait gré à M. Georges Wildenstein de leur publication.

31. E. G. DE CLÉRAMBAULT, *les Peintures du château de Tournon, Réunion des Société des Beaux-Arts des Départements*, 1902, pp. 295-305.

32. Comte HUGHES DE CHEYRON DU PAVILLON, *le Château de Beauregard en Blésois*, Paris, 1935, in-8°.

33. PH. DE CHENNEVIÈRES-POINTEL, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, 1850, in-8°, t. II, pp. 177-179.

34. M. DUMOLIN, *le Château de Bussy-Rabutin*, Paris, 1933, in-8°.

35. GUILLET DE SAINT-GEORGES, *Vie d'Eustache le Sueur*, dans *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, publiés à Paris en 1887, t. I, p. 135.

LES VIERGES DE NICOLAS LOIR

CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE L'ACADÉMISME

PAR GEORGES WILDENSTEIN

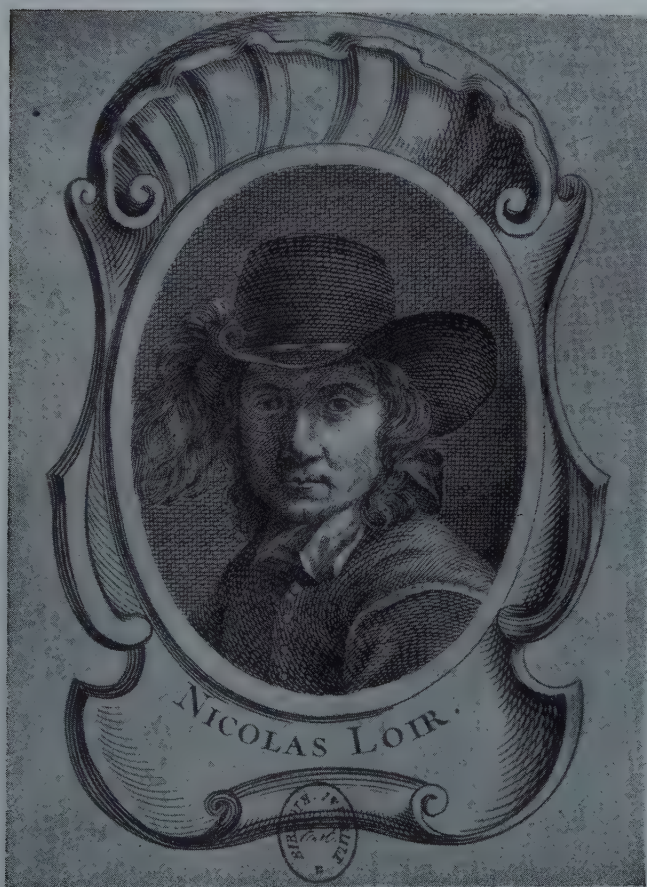


FIG. 1. — Portrait de Nicolas Loir, gravé par Fessard (?) pour le Dezallier d'Argenville. B.N., Est. Phot. E. Mas.

NICOLAS LOIR (1623-1679) était renommé au XVII^e siècle pour la beauté du coloris de ses tableaux, le charme de ses figures de femmes et d'enfants, et l'agrément avec lequel il les disposait.

Dezallier d'Argenville raconte qu'il « gagea qu'il ferait un jour douze *Saintes Familles* si variées qu'il n'y aurait pas une figure qui ressemblât à une autre. Il le fit, et gagna la gageure ». En réalité, s'il fit ainsi en un jour douze *Saintes Familles*, il en peignit bien davantage au cours de sa vie, puisqu'il en fit graver plus de trente.

Ces gravures, dont nous publions un choix, permettront peut-être de retrouver plusieurs tableaux, car jusqu'ici l'œuvre religieux de Nicolas Loir est à peu près inconnu. Mariette, d'ailleurs, nous explique



FIG. 2. — Vierges en extase, gravées d'après Nicolas Loir, xvii^e siècle. B.N., Est.

pourquoi; c'est que, depuis que Loir a vu les tableaux de Poussin, il a « résolu d'imiter autant qu'il le pouvait la manière de cet excellent maistre; et, en effet, on reconnaît qu'il en a eu souvent l'intention ». Ainsi de nombreux Loir passeraient pour des Poussin.

La vie de l'artiste était jusqu'ici aussi peu connue que ses œuvres; on savait qu'il était né en 1624, et qu'il avait pour père l'orfèvre Nicolas Loir, qu'il avait vécu deux ans à Rome, qu'il y avait connu Félibien et Poussin, qu'il était rentré à Paris en 1640, que le roi l'avait apprécié, l'avait fait travailler au Louvre et à Versailles, qu'il avait été reçu à l'Académie en 1663, et qu'il avait travaillé pour



FIG. 3. — Vierges, gravées d'après Nicolas Loir, xvii^e siècle. B.N., Est.

des églises parisiennes et pour des particuliers « de qualité » ¹.

Or, nous avons retrouvé plusieurs actes le concernant aux Archives nationales, le plus intéressant étant son contrat de mariage, en date du 7 juin 1654; il habitait alors rue Clocheperce au Marais, où il s'était installé en 1653 (cf. Min. Central, XIX, 450), et était peintre ordinaire du Roi; sa femme, Marguerite Cotelte, était la fille de Jean Cotelte, peintre ordinaire du Roi et de Marguerite Jean. Elle avait pour témoins sa sœur Madeleine, femme de Pierre le Wiet, procureur au Parlement, son frère Raphaël, son oncle Pierre, marchand à Nanteuil-sur-Marne. Il avait, lui, son frère Jacques, gouverneur des pages du duc d'Orléans, et ses autres frères Guillaume, Pierre, Jean-Baptiste, Alexis, le futur orfèvre et graveur (Minutier Central, XIX, 451) ².

Un acte du 13 mai 1658 montre qu'il était resté en bons termes avec André Félibien, l'historien d'art, qu'il avait connu à Rome en 1637 (constitution de rente, Minutier Central, LXX, 157); d'ailleurs la fille de Félibien sera en 1666, marraine d'un de ses fils, et le chanoine Delaporte a montré (*G. B.-A.*, avril 1958, p. 202) comment Loir menait Félibien chez Poussin en 1647.

1. Nous ne donnons ici que les *Vierges* de Loir qui a été aussi portraitiste et peintre officiel (*May de Notre-Dame*, 1650); il a peint également des sujets d'amours, des tableaux religieux.

2. Selon Guillet de Saint-Georges, un de ses frères sera religieux, un architecte, un attaché à M. de la Haye, ambassadeur à Constantinople.



FIG. 4. — Vierges de l'Annonciation, gravées d'après Nicolas Loir, xvii^e siècle. B.N., Est.



FIG. 5. — Vierges à l'Enfant, par Nicolas Loir, gravées au xvii^e siècle. B.N.. Est.



FIG. 6. — Saintes Familles et Vierges à l'Enfant, gravées d'après Nicolas Loir, xvii^e siècle. B.N., Est.



FIG. 7. — Vierges à l'Enfant, d'après Nicolas Loir. B.N.. Est.

Un autre acte (M.C., XIX, 453) est assez curieux; on y voit qu'en 1655, le 18 février, la mère d'un jeune apprenti peintre met fin à l'apprentissage de son fils (commencé deux ans avant, le 17 juin 1653) chez Nicolas Loir parce que celui-ci n'est « pas maître du métier de peintre »; ainsi certaines personnes prétendaient que la maîtrise dans l'Académie de Saint-Luc était indispensable pour apprendre la peinture à des jeunes gens, le titre de peintre du Roi que Loir portait alors ne leur semblait pas suffisant. Il s'agit d'ailleurs de la mère de Jean Boinard, ce curieux mais médiocre peintre du Mans que nous avons étudié il y a quelques mois, et dont nous avons dit qu'il avait travaillé chez Loir.

Loir mourra le 5 mai 1679. Cet artiste, qui aimait disserter et écrire, a dû en grande partie sa carrière à son amour pour l'art académique



FIG. 8. — Neuf Vierges de Nicolas Loir (d'une série de 12. Cf. page suivante), gravées à l'eau-forte par lui-même. B.N., Est.



FIG. 9. — Sainte Famille, gravée d'après Nicolas Loir. B.N., Est.

de son temps, et à son «étude exacte d'après les meilleurs ouvrages». Il pouvait sembler important de montrer l'ensemble de ses variations sur un thème religieux, variations dont la gravure du temps nous montre qu'elles étaient infiniment estimées.



FIG. 10. — Vierge à l'Enfant, gravée d'après Nicolas Loir. B.N., Est.

LES ORIGINES

DE LA

PLACE DE LA CONCORDE

A PARIS

LES PROJETS CONSERVÉS AUX ARCHIVES NATIONALES

PAR SOLANGE GRANET



FIG. 1. — Frontispice d'un chapitre de l'ouvrage de PATTE, 1765.

SI la place de la Concorde doit son aspect actuel à Louis-Philippe qui y fit ériger l'obélisque, les fontaines, les statues de villes, et à Napoléon III qui est personnellement responsable de la suppression des fossés, le début de sa construction date de 1754 : 4 août, pose de la première pierre du piédestal de la statue de Louis XV ; septembre, livraison des jalons devant servir à dessiner le plan de la place sur le sol.

Mais, si nous voulons connaître sa véritable origine, il nous faut remonter au 27 juin 1748.

« Après la paix d'Aix-la-Chapelle, le règne de Louis XV étant devenu mémorable par l'assemblage de toutes les prospérités que produit la victoire et par les



FIG. 2. — Plan général des « différents emplacements qui ont été choisis pour placer la statue équestre du roi ».
Extr. de l'ouvrage de PATTE, 1765.

progrès des arts qui sont le fruit de la paix, il convenait que la Nation consacraît dans des monuments publics le nom et les faits d'un monarque qui réunit aux plus brillantes qualités du conquérant heureux les plus touchantes vertus du Roi pacifique. » Tels sont les sentiments éprouvés par la France et que Patte rapporte dans son ouvrage sur les monuments érigés en France à la gloire de Louis XV¹. Le Roi avait échappé, durant le siège de Metz, à une fièvre que l'on croyait mortelle. Il s'était rétabli rapidement, au grand étonnement des praticiens et à la grande joie du peuple, qui salua sa convalescence et la fin de la guerre de Succession d'Autriche par des acclamations et des *Te Deum*.

Plusieurs villes du royaume avaient déjà commandé à des architectes et des sculpteurs de renom des projets de place et de statue pour honorer leur monarque². « Paris, qui n'annonce jamais mieux la supériorité de ses efforts pour la gloire de ses souverains, voulut se signaler à cette occasion par un monument qui retraçât aux yeux de l'avenir son attachement pour le Roi et qui fixât en même temps la réputation qu'elle s'est acquise d'être le centre du Génie et le séjour des Beaux-Arts¹. »

Aussi, le prévôt des marchands, M. de Bernage, et les échevins de la Ville,

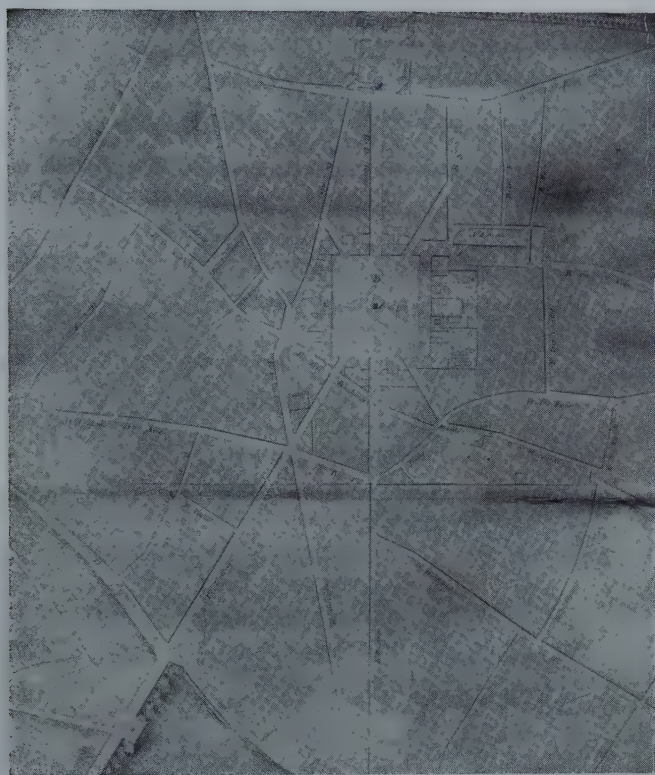


FIG. 6. — Projet de LUSSAULT pour une place située sur la rive gauche.
Arch. nat. (N^{III} Seine 704).

furent présentés, nous l'ignorons. Le marquis d'Argenson nous signale seulement que la municipalité de Paris souhaitant reconstruire l'Hôtel de ville, plusieurs architectes comprirent cette reconstruction dans leur programme.

En mars 1749, rien n'était encore décidé. Les projets continuaient d'arriver de tous les coins de France. En plus des architectes, un membre de l'Académie des Belles-Lettres de Caen, un prêtre de la région d'Alençon, le directeur des Aides de Laon, un médecin envoyaient des idées à M. de Tournehem. Le *Mercur* faisait paraître quelques projets⁷. La France entière prit part à la naissance de cette place. Patte nous dit qu'il y eut plus de cinquante projets. Si nous comptons les simples croquis et les suggestions que le directeur des Bâti-

ments reçut, ce nombre fut très largement dépassé.

Etant donné l'imprécision du programme, tous les emplacements imaginables furent choisis, comme nous le montre le plan général publié par Patte (fig. 2). Certains courtisans désiraient une place au cœur de la capitale, aux carrefours les plus passants. D'autres saisirent l'occasion pour proposer l'assainissement de certains quartiers et la mise en valeur des monuments existants, en particulier la colonnade du Louvre qui était séparée de Saint-Germain-l'Auxerrois par un grand nombre de mesures. Les partisans de la rive gauche étaient également nombreux, cette partie sud de Paris ne possédant pas encore de place royale.

La conception des plans de ces places est à peu près identique, que leur forme soit circulaire, carrée ou rectangulaire : la plupart des architectes gardaient la place fermée, telle que l'avait établie Henri IV place de Vosges, avec les façades des maisons symétriques⁸. Toutefois, cette conception n'avait pas que des adeptes ; ainsi Bachaumont la trouve triste : « La place Royale ressemble plus à un préau ou à un cloître de moines. Seuls ceux qui la traversent la voient. » Les architectes qui partageaient son point de vue se laissèrent naturellement influencer par la place de la Bourse élevée par Jacques Gabriel (père de Jacques-Ange Gabriel) à Bordeaux,

utilisant à son exemple la perspective du fleuve. Ils terminaient leur place par un mur décoré de bossages, d'escaliers, d'arcades, soutenant une terrasse sur la Seine.

Les élévations, comme le fait remarquer M. L. Hauteœur⁹ varient peu les unes des autres. Il ne s'agissait pas d'élever des demeures bourgeoises ou même princières. A part le projet de Boffrand pour les Halles, tous les projets prévoyaient, derrière les façades, des monuments d'utilité publique : Hôtel de ville, secrétariat d'Etat à la Marine ou aux Affaires Etrangères ; hôtel des Ambassadeurs extraordinaires, hôtel des Monnaies, Opéra, etc.

Un ordre, le plus souvent corinthien (ionique chez Pitrou, dorique chez Rousset) embrassant un ou deux étages, était posé sur un soubassement percé d'arcades ou de fenêtres en plein cintre. Il se présentait le plus souvent sous forme de pilastres, les colonnes étant réservées aux avant-corps (Boffrand, Slotz, Pitrou, etc.) ; d'autres

comme Aubry, Contant, utilisèrent une colonnade identique à celle du Vieux Louvre.

La couverture était, soit « à l'italienne », toiture peu élevée, masquée par une balustrade, soit au contraire « à la française », avec de grands toits d'ardoise bas et tronqués au sommet, présentant parfois des lucarnes.

Les rues aboutissant à la place devaient être larges et rectilignes pour ménager de vastes perspec-

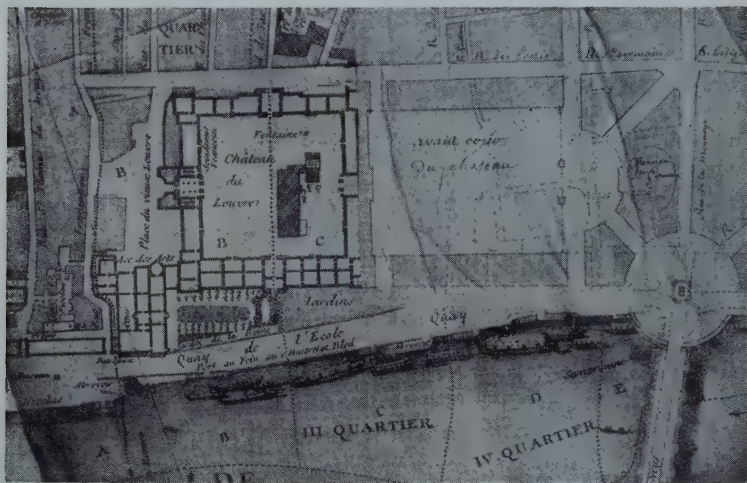


FIG. 7. — Projet de FAURE, pour une place en face de la colonnade du Louvre. Arch. nat. (NIII Seine 707).

tives permettant de voir la statue de très loin. Elles ouvraient sur la place par des arcs de triomphe qui réunissaient deux pavillons.

Le goût rocaille de l'époque poussait les auteurs à surcharger la décoration des façades ainsi que celle du socle de la statue. Le programme de la partie sculptée est très détaillé dans la plupart des projets. Dans certains plans, des groupes allégoriques surmontaient les bâtiments, indiquant leur destination (Mars au-dessus de l'hôtel de la Guerre, Neptune au-dessus de celui de la Marine) ; ailleurs, on voit exaltée la gloire du Roi et de son règne.

Voici résumé ce que nous apprend l'étude des plans faits pour ce premier concours et qui nous ont été conservés. Une vingtaine ont été publiés par Patte dès le XVIII^e siècle, celui de Goupy est conservé au musée Carnavalet¹⁰, un autre fut retrouvé en Suède¹¹. Je voudrais ici attirer l'attention sur ceux qui sont

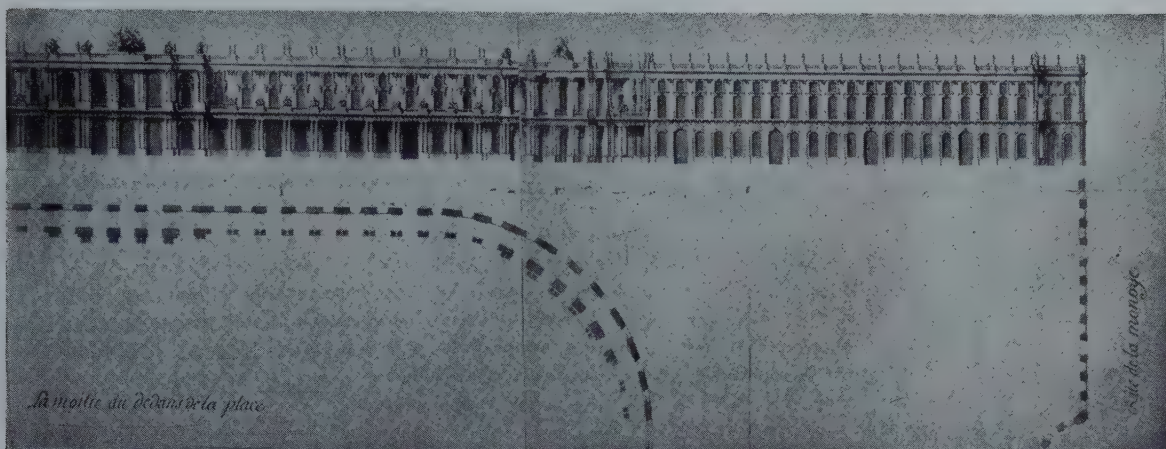


FIG. 8. — Projet de LE GRAND et CHARTON, pour une place face à la colonnade du Louvre; élévation intérieure. Arch. nat. (N^{III} Seine 108).

conservés aux Archives nationales et qui, à ma connaissance, n'ont pas été publiés.

La plupart ne sont que de simples dessins de plan, où l'on trouve suggérées toutes les solutions à la fois, comme les croquis de Mansard de Levy, petit-fils de Jules Hardouin-Mansard (N^{III} Seine 702), qui est pour une place fermée, rue Dauphine, rue du Roule, carrefour Buci ou rue de la Ferronnerie, ou pour une place semi-circulaire place Dauphine (fig. 3).

Les plans N^{III} Seine 701, anonyme (fig. 4), et N^{III} Seine 705, de Lair (fig. 5), utilisent la perspective d'un pont. Dans ce dernier la statue s'élève au milieu du pont, et des bâtiments symétriques se retrouvent sur chaque berge.

Par économie, La Londe, de l'Académie royale des Belles-Lettres de Caen, élève la statue au milieu de la Cour Carrée (N^{III} Seine 706).

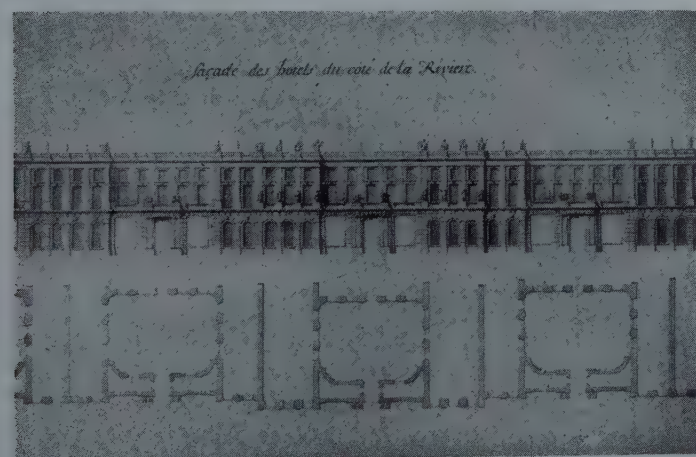


FIG. 9. — Projet de LE GRAND et CHARTON, élévation sur le quai. Arch. nat. (N^{III} Seine 108).

Un certain Gautier étudia tous les avantages du croisement des rues de la Ferronnerie et des Petits-Capucins. Les Archives possèdent deux plans identiques; l'un est signé Gautier (N^{III} Seine 703), l'autre (N^{III} Seine 634) est marqué de chiffres groupés d'une manière compliquée dans un cercle. Ce doit être là un procédé employé par Gautier pour masquer sa signature dans l'espoir que son plan sera présenté au roi.

Les partisans de la rive

gauche, sont représentés ici par le projet de l'architecte Lussault (N^{III} Seine 704) (fig. 6). Il dessine sa place dans l'enceinte de la foire Saint-Germain. Elle « forme un carré de 70 toises de long sur 60 de large, avec six rues dont celle de Tournon avec vue sur le Luxembourg et la rue de Seine donnant sur la perspective du Louvre à condition de démolir le pavillon latéral du collège des Quatre-Nations ». La décoration prévue est une architecture d'ordre corinthien. A droite et à gauche de la statue du roi doivent être érigés deux grands hôtels de 28 toises de large. Sur le reste du pourtour s'élèveront dix-sept autres hôtels moins importants.

Un monsieur Faure découpa son projet et le colla sur un plan de la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois (N^{III} Seine 707) (fig. 7).

Bien que l'échelle soit très petite, il rappelle, par son emplacement en face de la colonnade du Louvre, et par sa conception générale, le plan beaucoup plus important de Le Grand et Charton (N^{III} Seine 108) (fig. 8).

Le sieur Charton, inspecteur de police à cheval, communiqua ses idées à Le Grand, architecte, pour être traduites en dessin. Ici il s'agit d'un vrai plan d'architecture. La place pourra être construite quai d'Orsay, en face du Pont-Royal, ou, de préférence, en face de la colonnade du Louvre. « Cette noble et grande place aura en dedans œuvre 28 toises de long sur 80 toises de large sans y comprendre les 12 toises de largeur qui sépareront le Louvre d'avec le corps de la place. Ce plan formera une espèce de parallélogramme. Une des extrémités faisant face au Louvre, l'autre vers la rue de la Monnaie, l'autre quai du Louvre et l'autre rue Bailleul. » La place aura trois entrées, une en face de Saint-Germain-l'Auxerrois, qui est séparé des bâtiments de la place par la rue de la Monnaie, les deux autres entrées de chaque côté de la colonnade. « Sur le plan du rez-de-chaussée seront élevées 204 colonnes... surmontées d'une balustrade formant galerie avec socles dans les corps avancés des faces droites et collatérales. Tout l'ordre du rez-de-chaussée sera d'un nouvel ordre dorique. Sur les socles des dites colonnes seront posés des groupes d'enfants ou

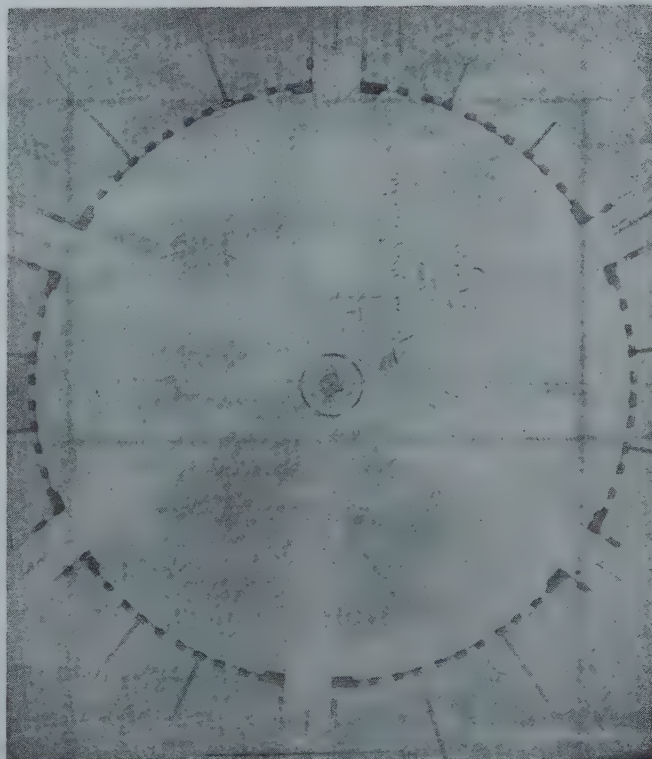


FIG. 10. — Projet de JEAN-PIERRE D'ORBAY, pour une place au carrefour de Buci. Arch. nat. (N^{II} 175).

génies qui par leurs différents attributs feront distinguer au peuple les vertus du Roy. Le second ordre est d'ordre composé aussi orné de ses bas chapiteaux et surmonté d'une seconde galerie sur les socles de laquelle sera posé à l'aplomb des génies au-dessus de trophées allégoriques. Sur le principal socle de la balustrade seront représentées les armes du Roy ... accompagnées de la Renommée ... ce qui tiendra lieu de fronton. Pour faire pendant aux armes ... sur les deux autres corps avancés seront posées des figures allégoriques à la gloire du Roy. »

Dans la partie nord des bâtiments on pourra installer la grande poste de France, les écuries de la reine et le garde-meuble. Dans la partie sud, l'hôtel de la Monnaie et le long de la Seine, trente hôtels particuliers. Les façades extérieures de la place seront ornées de sujets représentant l'Eau et la Marine sur le quai; la Terre, rue Bailleul; le Génie de Commerce, rue de la Monnaie (fig. 9)

Un autre architecte étudia également plusieurs plans et élévations pour différents emplacements : le carrefour de Buci (fig. 10), les terrains de l'hôtel de Soissons (fig. 11), de l'hôtel de Conti ou de l'hôtel de Bouillon et l'emplacement du cimetière Saint-Jean (fig. 13) N^{II} Seine 175). Il signe « D'Orbay ». Il s'agit ici de Jean-Pierre d'Orbay, fils de Nicolas d'Orbay et petit-neveu de François d'Orbay¹².

D'Orbay est assez favorable aux places fermées auxquelles aboutissent de nombreuses rues. Ainsi dix rues conduisent à l'hôtel de Soissons et quatorze au cimetière Saint-Jean. Toutefois, pour ce dernier emplacement, il réduit le nombre des entrées à six. Aux angles de la place, ces entrées sont masquées par des arcs de triomphe surmontés de Renommées, qui réunissent les bâtiments entre eux. L'élévation présente un rez-de-chaussée à grandes arcades, un étage et un toit mansardé. Chaque colonne est surmontée

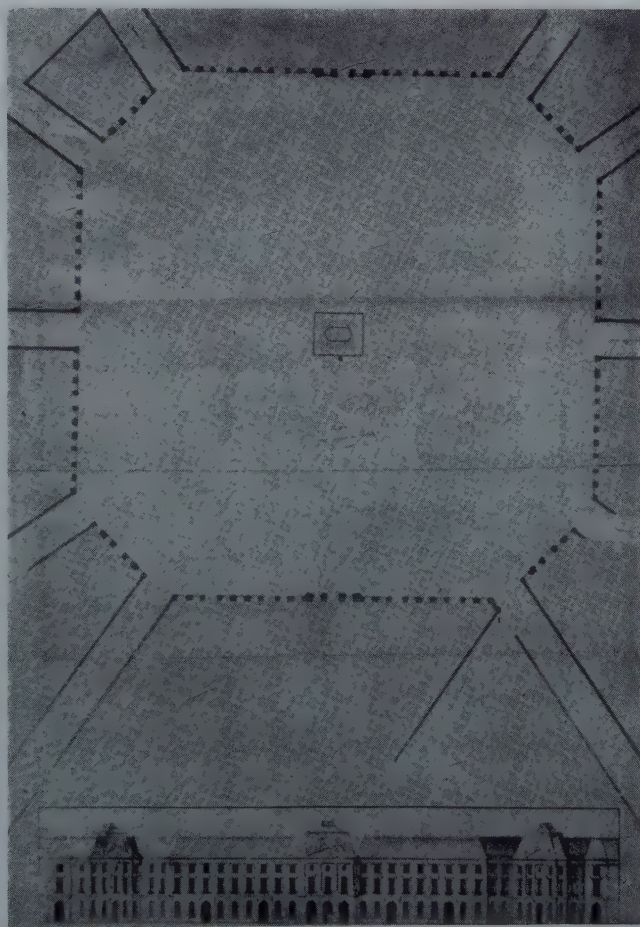


FIG. 11. — Projet de JEAN-PIERRE D'ORBAY pour une place sur les terrains de l'hôtel de Soissons.
Arch. nat. (N^{II} Seine 175).



FIG. 12. — Projet de JEAN-PIERRE D'ORBAY pour une place à l'emplacement du cimetière Saint-Jean, élévation.
Arch. nat. (N^{II} Seine 175).

d'un trophée pour « le rendre plus magnifique » (fig. 12). Pour l'emplacement de l'hôtel de Conti ou de l'hôtel de Bouillon une terrasse est construite sur la Seine. Le bâtiment principal est destiné à l'Hôtel de ville. Sa façade présente une colonnade au premier étage porté par un rez-de-chaussée décoré d'arcatures (fig. 14 et 15). La statue se trouve au milieu de la place entre quatre fontaines.

Bien que ce monument fût déjà confié à Bouchardon, d'Orbay en fit deux des-
sins très poussés. L'un est particulièrement compliqué : le Roi, à cheval, piétine ses ennemis ; quatre vertus debout sur des volutes ornent les angles, tandis que des esclaves sont assis, groupés par deux au pied du socle, au-dessous de bas-reliefs représentant les victoires du Roi (fig. 16).

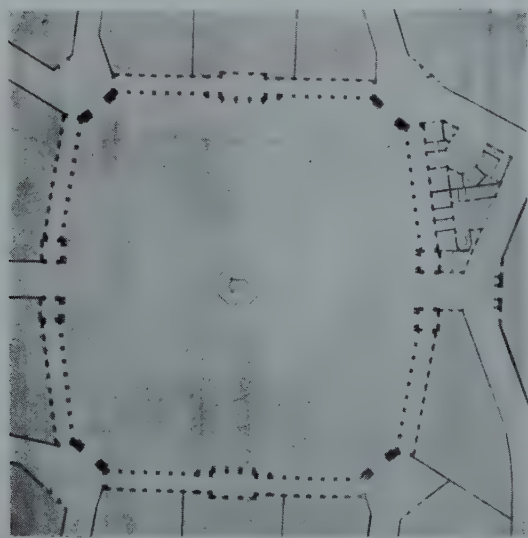


FIG. 13. — Projet de JEAN-PIERRE D'ORBAY pour une place
à l'emplacement du cimetière Saint-Jean
Arch. nat. (N^{II} Seine 175).

Ce qui ressort de tous ces projets, c'est la splendeur que tous voulaient donner à la place du Roi. Rares sont ceux qui prirent en considération le prix auquel s'élèveraient ces constructions et la plupart négligeaient le prix d'achat des terrains.

Le Roi jugea plus sagement. Il s'opposa à ce que « des quartiers marchands fussent dévastés » et « la commodité et les intérêts de ses sujets sacrifiés ». Il voulut, nous dit Patte, « l'emporter de générosité sur son peuple ». Aussi, choisit-il un grand terrain vide qui lui appartenait, entre le Pont-Tournant des Tuileries et les Champs-Élysées. Le 21 avril 1750, le prévôt des marchands et les échevins prennent note de cette décision¹³.

L'esplanade choisie était encore un



FIG. 14. — Projet de JEAN-PIERRE D'ORBAY pour une place sur les terrains de l'hôtel de Conti; élévation. Arch. nat. (N^{II} 175).

terrain vague, limité à l'est par le fossé d'égout contre lequel venait buter le jardin des Tuileries, au sud par la Seine, à l'ouest par un fossé en fer à cheval qui réglémentait la circulation de l'avenue des Tuileries (Champs-Élysées) et s'alignait avec les grilles du Petit Cours (notre cours la Reine); au nord, par le dépôt des marbres du roi qui occupait le terrain situé entre la rue de l'Orangerie et la rue du Rempart, et par les terrains longeant la rue de la Bonne-Morue (aujourd'hui Boissyd'Anglas) appartenant aux successeurs de Law. Rien n'avait été fait encore pour aménager l'esplanade, seules les roues des carrosses y avaient dessiné un réseau de chemins pleins d'ornières, comme nous le montre le plan de Turgot.

Le prévôt des marchands commanda immédiatement à Servandoni et à Mansard de Levy des projets.

Nous ne connaissons du plan de ce dernier que ce que nous en dit le marquis d'Argenson¹⁴. Il a vu, le 8 mai 1751, les deux plans présentés à son frère. Celui de Mansard « est d'une architecture française et galante, l'autre, d'une architecture italienne, auguste mais lourde. On

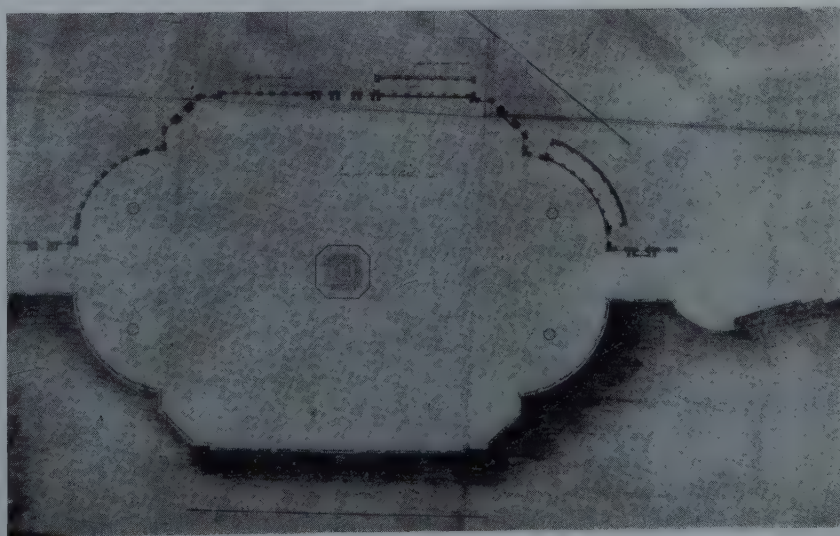


FIG. 15. — Projet de JEAN-PIERRE D'ORBAY pour une place sur les terrains de l'hôtel de Conti au bord de la Seine. Arch. nat. (N^{II} 175).

rétrécit la place, la trouvant trop grande et l'on a tort : car, en monuments publics, le grand est toujours le plus beau. Dans le dessin de Servandoni, ce n'est que la statue du Roi entourée d'une balustrade, quoique grande, mais qui laisse de grands vides derrière elle. Dans celui de Mansard, cette espèce de balustrade en colonnade est plus vaste, mais non encore aussi bien, selon moi, qu'elle pourrait être... Je serais pour celui de Mansard ».

Il semble, toutefois, que le projet de Servandoni eut plus de succès. Patte le décrit dans son ouvrage sans malheureusement nous donner la reproduction des plans. Cette description correspond en tous points avec un rapport qui se trouve aux Archives nationales¹⁵.

C'était une place circulaire fermée, inspirée des cirques et amphithéâtres que les Romains élevaient pour leurs jeux à l'extrémité des grandes villes. Elle devait avoir 110 toises de diamètre intérieur. L'élévation de l'édifice, 100 pieds de haut. Quatre grands arcs de triomphe avec arcades de 28 pieds de large sur 60 de haut réunis par quatre portiques circulaires en permettaient l'accès. Le rez-de-chaussée devait être décoré de 200 colonnes doriques de 4 pieds de diamètre et de pilastres, formant quatre péristyles circulaires. L'attique en terrasse permettrait à la foule de s'y masser les jours de fête. La statue du Roi devait être au centre de la place.

Ces deux projets ne plurent pas à Louis XV qui ordonna l'ouverture d'un second concours.

Le Roi vit tous les nouveaux plans que lui présenta M. de Vandière, futur marquis de Marigny, en même temps qu'un long rapport¹⁶. Le Roi s'y connaissait en architecture; consulter les plans était, nous dit d'Argenson, sa grande distraction. « Trouvant dans plusieurs ouvrages ce qu'il aurait désiré rencontrer dans un même, il ordonna à Gabriel, son premier architecte, de faire cette réunion afin d'en former un tout qui servît de modèle pour l'exécution¹. » La place Louis-XV à Paris serait ainsi l'ouvrage de la Nation, le résultat du choix fait par Sa Majesté de ce qu'il y avait de mieux imaginé dans les projets qui lui furent présentés.

RÉSUMÉ : *The origin of the "Place de la Concorde" in Paris.*

After the peace of Aachen, the town of Paris decided, on the 27th of June 1748, to pay homage to its sovereign, erecting a monument in whatever part of the Capital it would please him to choose. Bouchardon was entrusted with the statue, and the architects of the Academy, were invited to suggest the site where it was to be erected. A first competition was opened—plans were sent to the « directeur des Bâtiments », not only by members of the Academy, but also by various other people. Some plans were published by Patte as early as the beginning of the 18th century; others have been recently discovered and the *Archives nationales* keep a few, which are more especially studied here and which give a general idea about the diversity of their authors, ranging from a mounted

Police officer to a true architect like d'Orbay, as well as the diversity of sites and shapes which were suggested.

As a measure of economy, the king gave some land, situated on the extreme border of the garden of "les Tuileries," where to build the new square. At the suit of the Town board, Mansard de Lévy and Servandoni studied plans for that site. A second competition was then opened, on the results of which, the king asked Gabriel, his chief architect, to sum up in one plan all the good elements suggested. This is how the square Louis the XVth, today called the square of "la Concorde," happens to be, as Patte wrote, the Nation's work.



FIG. 16. — JEAN-PIERRE D'ORBAY. Projet pour une statue équestre du roi. Arch. nat. (N^o 175).

NOTES

1. Pierre PATTE, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765, in-fol. On peut se reporter au récent travail de Wilhelm WEBER, *Pierre Patte, Architekt zweier Herzöge von Zweibrücken*, 46 p., 36 ill.

2. Bordeaux et Rennes au sculpteur Lemoyne; Valenciennes à Sally. Ces statues furent inaugurées respectivement en 1743, 1754 et 1752.

3. H. LEMONNIER, *Procès-Verbaux de l'Académie royale d'Architecture*, 1920, in-8°, t. VI, p. 105.

4. Archives nationales (H² 2163) : *Détail de ce qui s'est passé lors de la proposition pour obtenir la permission du roy pour ériger à Sa Majesté une figure équestre*. Pour l'étude de la statue de Bouchardon, voir ROSEROT, article dans *G. B.-A.*, 1897, repris dans son livre, *Edme Bouchardon*, Paris, 1910, in-8°.
5. LEMONNIER, *op. cit.*, p. 106.
6. Marquis D'ARGENSON, *Journal et Mémoires*, publiés par E. J. B. Rathery, Paris, 1859-1867, in-8°, t. V, p. 330.
7. *Mercur de France*, juillet, octobre et décembre 1748.
8. P. LAVEDAN, *Histoire de l'Urbanisme. Renaissance et Temps modernes*, Paris, 1941, in-4°, pp. 277 ss. : *les Places royales*.
9. L. HAUTECŒUR, *Histoire de l'Architecture classique en France. Première moitié du XVIII^e siècle. Style Louis XV*, Paris, 1950, in-8°, t. I, p. 103.
10. Publié par B. DE MONTGOLFIER, dans *Bull. du Musée Carnavalet*, novembre 1955.
11. Conservé aujourd'hui à la bibliothèque de l'Institut d'Art, Paris. Publié par E. LAMBERT dans *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français*, 1938, p. 85.
12. Nous remercions infiniment M. Laprade, pour ce renseignement.
13. Archives nationales (H²2163) : *Délibération de la Ville de Paris*, 21 avril 1750.
14. Marquis D'ARGENSON, *op. cit.*, t. VI, p. 422.
15. Archives nationales (O¹1585) : *Description d'un plan projeté au milieu de l'esplanade entre le Pont-Tournant et les Champs-Élysées sur les plans et dessins que Jean Servandoni en a fait par ordre de M. le Prévôt des marchands en 1751*.
16. Archives nationales (O¹1585) : Rapport cité en partie par le comte DE FELS dans son livre sur Gabriel.

STENDHAL ET LES PEINTRES BOLONNAIS

PAR JEAN SEZNEC

DE Paul Arbelet à Jean Prévost, les écrits de Stendhal sur la peinture italienne ont été réhabilités¹. Il n'y fait plus figure de simple plagiaire; et l'on s'est avisé que, mis en rapport avec l'ensemble de son œuvre, ses jugements artistiques deviennent des indices de sa sensibilité d'écrivain; mieux encore, ils éclairent ses intentions et sa technique de romancier. *La Chartreuse de Parme* reste, à cet égard, l'exemple privilégié. Stendhal lui-même a révélé à Balzac qu'il portait sur son œuvre, à mesure qu'il avançait dans sa rédaction, « des jugements tirés de l'histoire de la peinture italienne ». Nous connaissons toute l'étendue de sa dette envers le Corrège, et son effort conscient pour dérober au peintre les secrets de son charme². Mais ce n'est pas toujours le *ton* corrégien que Stendhal a cherché; et Parme n'était pas la seule patrie de son goût, ni de son cœur.

« Les peintres bolonnais pareils à nos grands romanciers modernes »; c'est ainsi que Barrès intitule un chapitre de *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* (1894). Les Bolonnais, observe-t-il, sont dédaignés par la mode, en cette fin de siècle; pourtant ils seraient bien dignes d'intéresser la sensibilité contemporaine. Chez eux, en effet, la peinture d'histoire tourne au drame psychologique, et les scènes sacrées deviennent prétextes à des analyses d'émotions. Voyez par exemple, interprété par Guerchin, l'épisode biblique d'*Agar chassée par Abraham* (fig. 1). « C'est une femme légitime qui fait chasser honteusement une rivale, une maîtresse désespérée mais que soutient l'orgueil féminin. Examinez la méchanceté satisfaite et dissimulée de Sara! »³. Il y a là « de quoi séduire un amateur d'âmes ». Car « ces vierges, ces saints, ces martyrs jouent leur passion. Ils mêlent le tendre et le terrible; ils savent produire les grâces de leur corps et de leur esprit; et ils satisfont aussi, par la représentation des souffrances et des tortures, ce goût du pathétique qui se contente aujourd'hui avec les crimes et les procès d'assises... » Bref, conclut Barrès, « cette peinture est déjà

notre roman moderne » ; et il cite Balzac, et Stendhal, pour qui le roman réalise, en effet, la fusion du pathétique et de l'analyse, et dont l'œuvre n'est, elle aussi, qu' « une suite de cas passionnés, ordonnés avec une merveilleuse science psychologique ».

Nous verrons que le parallèle vaut pour Stendhal — du moins, pour un certain Stendhal. Il est déjà significatif qu'il se soit fait, de bonne heure, l'apologiste de « cette admirable école de Bologne qui, je ne sais pourquoi (dit-il), est en défaveur auprès des amateurs actuels ». Il écrit ceci à Bologne même, en décembre 1816. Il vient d'avoir une grande joie. Au cours d'une soirée chez des amis bolonais, il a constaté que du moins leurs concitoyens apprécient toujours ces grands peintres : « Ce soir, à l'aimable société de M. degli Antoni, je me suis aperçu que mon goût particulier pour l'école de Bologne était d'accord avec l'honneur national de ce pays ; je m'étais résolu à mentir pour ne pas me faire d'ennemis comme à Milan. C'est un grand soulagement pour moi de n'y être pas obligé... » ⁴. Stendhal donne donc libre cours à son admiration dans une ville où, comme il dit, « tout est plein du nom et de la gloire des Carrache », et où le petit peuple, son bottier par exemple, connaît l'histoire de la peinture bolonaise aussi bien que Malvasia lui-même. Il va tous les jours au musée contempler huit ou dix chefs-d'œuvre du Dominiquin et du Guide, à commencer par ce *Saint Pierre martyr* qui devait provoquer (comme l'*Agar* de Guerino) un commentaire caractéristique de Barrès : « Saint Pierre, l'inquisiteur du Moyen Age, est assassiné. Il devient un martyr malgré lui. Quelle excellente explication de tant de héros qui souvent le furent contre leur volonté ! des anges descendent des palmes au martyr ; mais, terrassé par son assassin, il a une peur épouvantable, et comme il voudrait fuir ! » (fig. 2).

De même, à Rome, Stendhal visite assidûment les palais, les églises où il retrouve ses chers Bolonais : il va revoir, par exemple, les Carrache de la galerie Farnèse ; l'*Aurore* du Guide au casino Rospigliosi ; les fresques du Dominiquin, à Sant'Onofrio, à Sant'Andrea della Valle, à San Carlo ai Catinari, à San Silvestro ; chaque fois qu'il passe devant Saint-Louis-des-Français, il va revoir la *Sainte Cécile* à demi-massacrée, le cou sanglant, figure sublime par la résignation et l'espérance ⁵ ; c'est l'*expression* qui, dans toutes ces œuvres, le fascine ; et « le Dominiquin atteint le plus haut degré d'expression dans les têtes qui cherchent leur inspiration dans le ciel ».

Les années passent. Au mois d'octobre 1832, Stendhal est à Rome ; il monte au Janicule, par un matin radieux, et ses yeux parcourent l'horizon : « Il faisait un temps magnifique. Un léger vent de sirocco à peine sensible faisait flotter quelques petits nuages blancs au-dessus du mont Albano. Une douce chaleur délicieuse flottait dans l'air. J'étais heureux de vivre. Je distinguais parfaitement Frascati et Castel Gandolfo qui sont à quatre lieues d'ici, et la villa Aldobrandini où est cette sublime fresque de *Judith*, du Dominiquin... ». Cet exorde célèbre, qui est comme l'ouverture d'*Henri Brulard*, a donné beaucoup de tourment aux commentateurs de Stendhal ; car il n'y a pas, à la villa Aldobrandini, de peinture du Dominiquin repré-



FIG. 1. — LE GUERCHIN. — Agar chassée par Abraham, Milan, Brera.
 Phot. Anderson-Giraudon.

sentant Judith : il n'y a qu'une médiocre fresque du Cavalier d'Arpin, que Stendhal d'ailleurs méprisait...⁶. Mais l'important, c'est qu'au seuil de ce livre où il va raconter sa vie, Stendhal évoque un tableau : et c'est un tableau bolonais.

Cette prédilection, et cette sympathie, prennent tout leur sens si l'on se souvient qu'elles s'affirment à l'heure du combat romantique. Le parallélisme des situations est constamment présent à l'esprit de Stendhal entre les années 1580 et les années 1820 ; car, à ses yeux, les Bolonais étaient des novateurs, qui cherchaient à rompre avec une tradition néo-classique, celle des imitateurs de Raphaël ; entreprise risquée, car elle défiait le goût du jour. Ils ont d'ailleurs subi les conséquences de leur courage ; Stendhal n'est jamais las de rappeler leurs déboires : « Le Dominiquin resta pauvre et méprisé. Les Carrache moururent pauvres, ils avaient vécu pauvres et peu estimés par le gros du monde... Ils voyaient tous les peintres de Bologne ligüés contre eux. On les accablait de calomnies et de dégoûts. Plusieurs fois ils furent sur le point d'abandonner l'imitation de la nature, et comme il fallait avoir du pain, ils

voulurent se réduire à travailler dans ce qu'on appelait alors le style noble, à la Raphaël. Mais... ils persistèrent dans leur nouveau style, et enfin opérèrent la révolution » ⁷.

Et que voyons-nous, dans l'art de la Restauration? Une convention académique tenace; une troupe d'imitateurs serviles de David et de Canova; de tristes conservateurs sans âme, et sans énergie. Rien de plus significatif que le mépris dont ils accablent les Bolonais; « L'Académie de Paris blâme le Dominiquin, ce grand homme, sous prétexte qu'il n'est pas assez noble... »



FIG. 2. — LE DOMINIQUIN. — Saint Pierre martyr. Bologne, Pinacothèque.
Phot. Alinari-Giraudon.

« Les élèves de David, dans leur suffisance orgueilleuse, passent devant le Guerchin avec un dédaigneux sourire. » C'est que les qualités des Bolonais sont précisément celles qui manquent aux néo-classiques de 1820. Et Stendhal prend ici pour exemple cette même toile du Guerchin qui devait séduire Barrès. « Essayez, écrit-il dans son *Salon de 1824*, de passer devant *Agar et Ismaël chassés par Abraham*... (fig. 1), vous sentirez une émotion profonde. Je vais donner des armes contre moi; j'avouerai que dans le tableau que je cite et dont la gravure se trouve partout, le petit Ismaël est vêtu à l'espagnole : quel péché irrémissible contre le costume! Il y a plus, on ne voit pas une seule figure nue dans ce tableau, tout le monde est vêtu. Mais jamais aucun peintre vivant n'a fait d'yeux comme ceux de la pauvre Agar qui jette un dernier regard sur Abraham, avec un reste d'espoir

que peut-être il la rappellera. Cherchez au Salon de cette année quelque tableau qui exprime d'une manière vive et reconnaissable pour le public quelque passion du cœur humain, ou quelque mouvement de l'âme! »⁸. Telle est la misère de l'école de David : « Elle ne peint que les corps, elle est décidément inhabile à peindre les âmes. » Mais déjà des peintres novateurs ont paru, qui osent des sujets pathétiques et remplacent la noblesse conventionnelle par la violence de l'expression. Or, qui sont leurs modèles? Chez qui vont-ils nourrir leurs audaces? Géricault, dans son *Radeau de la Méduse* (1819) a repris les procédés des Carrache et du Caravage : preuve que le Romantisme saura trouver son compte chez les Bolonais, et les derniers Romains. Quatremère de Quincy ne s'y est pas trompé; il a discerné d'avance, chez les peintres italiens du XVII^e siècle, les symptômes des vices qu'il dénoncera chez les romantiques : véhémence, naturalisme, amour des ombres fortes. Ils sont déjà la détestable école de la sensation⁹. A ce même Salon de 1824, où Stendhal déplore l'absence d'œuvres émouvantes, figuraient plusieurs toiles, gravures et lithographies d'après le Guide et le Dominiquin; et dans la *Locuste* de Sigalon la critique retrouvait le faire de Caravage, et du Guerchin; du reste Stendhal lui-même découvrit au moins un sujet selon son cœur : la *Jeune paysanne romaine assassinée par son amant*, de Schnetz. « Cela, commente-t-il, est tout à fait dans le genre du Michel-Ange de Caravage, quand il est excellent... »



FIG. 3. — LE GUERCHIN. — L'Ensevelissement de sainte Pétronille.
Rome, Capitole. Phot. Anderson-Giraudon.

Mais Stendhal, écrivain, glisse insensiblement aux comparaisons de l'art avec la

littérature contemporaine; et tout d'abord il établit un rapprochement entre la situation des peintres de Bologne et sa propre position dans le monde littéraire. Ce Dominiquin « qui n'imitait personne »; ces Carrache qui ont refusé de « flatter l'affectation à la mode », il les regarde comme des exemples; il cherche auprès d'eux des encouragements. « Supposez, écrit-il en 1817, un jeune littérateur plein d'esprit aujourd'hui à Paris et osant écrire en style simple comme Voltaire, tout palpitant de l'intérêt du moment... Il serait comme une femme arrivant sans rouge dans un salon où toutes les femmes en portent. Je ne sais quelle sensation de froid et de malheur éloignerait de son livre. Qu'il compose au contraire dans le style du *Génie du Christianisme* ou de M. Guizot... et d'emblée il obtient un grand succès. Vous voyez toute l'étendue de la violence qu'osèrent faire à leur siècle Louis Carrache et ses deux cousins, l'immortel Annibal et Augustin... Or ils n'avaient pour vivre que le produit de leurs pinceaux »¹⁰.

Il semble que Stendhal, qui vient de s'engager dans la carrière des lettres, définisse ici son attitude, et mesure les périls que lui fera courir son intransigeante originalité. Car, dira-t-il dans *Henri Brulard*, « je ne suis pas timide en écrivant et en m'exposant au risque d'être sifflé. Je me sens plein de courage et de fierté quand j'écris une phrase qui serait repoussée par M. de Chateaubriand ou M. Villemain ». L'ambition d'être *soi*, d'aller hardiment contre le goût du jour, voilà ce qui, d'emblée, manifeste entre les Bolonais et lui une parenté, un lien personnel. Mais le parallèle est d'une valeur plus générale : tous les écrivains de la nouvelle école pourraient se réclamer de la « révolution » bolonaise; cette révolution a été picturale, mais ses enseignements peuvent se transposer en termes littéraires. Les plats imitateurs de Raphaël, qui s'opposaient jadis à tout renouvellement de la peinture, ont pour équivalents, dans la France de 1820, les plats imitateurs de Racine, « ces hommes glacés, fêrus de bienséances ». De même, les peintres timides avaient horreur de l'énergie du Caravage; ils l'abominaient. « On retrouvera ici la position et les injures des pâles littérateurs de 1820 maudissant les jeunes gens qui voulaient rappeler à quelque énergie la triste littérature de l'Empire. » Que dire, s'écrie Stendhal, « à des gens qui ont une fausse délicatesse, qui à la moindre ombre un peu forte parlent de dureté, qui, dès qu'une tête a de l'expression, l'accusent de grimacer, qui *en littérature*, dès qu'une comédie a un peu de comique, crient à l'indécence, qui appellent révoltant, dans la tragédie, tout ce qui est un peu fort et un peu tragique? Que leur dire? Rien »¹¹. Mais on peut agir. Il faut, en littérature comme en peinture, restaurer l'énergie dans l'expression. La France, à cet égard, est séparée du reste de l'Europe. En Allemagne, en Angleterre, en Italie, la révolution a déjà triomphé. Stendhal a assisté lui-même, à Milan, à l'avènement du *Romanticismo*; il est un des premiers, à Paris, à lever l'étendard de la révolte : il lance en 1823 son *Racine et Shakespeare*, où, directement cette fois, il dénonce la timidité du goût français classique et néo-classique : les critiques de 1820, selon lui, ressemblent à ces poupées musquées du

temps de Louis XIV qui ne pouvaient voir une araignée sans s'évanouir. Or, la jeunesse qui a traversé les catastrophes de la Révolution et de l'Empire a soif d'émotions fortes, dans la littérature comme dans l'art. Mais en France, « il faut du courage pour être romantique; car il faut hasarder... ».

Les peintres de Bologne, ici encore, offrent des exemples, et des encouragements : ne placent-ils pas leurs créatures dans des conditions telles que leurs facultés prennent leur maximum d'intensité? Ne recherchent-ils pas systématiquement quelles situations *extrêmes* ils pourraient combiner pour mettre des êtres « dans un état supérieur à l'ordinaire de la vie » et leur arracher une expression sublime?

Voyez les toiles du Guerchin, suprême en ce genre : Stendhal l'« adore du fond du cœur »¹². Il a vu à Milan l'*Agar chassée par Abraham*; et nous savons avec quelle émotion. Il a vu, à Turin, dans une galerie particulière, de très beaux dessins, chargés d'ombres¹³; et surtout il a vu la *Sainte Pétronille* du Vatican (fig. 3), « tableau capital, proportions colossales, sujet admirable, et bien autrement touchant que la *Transfiguration* ou la *Dernière Communion de saint Jérôme* »¹⁴. Or, à qui lui fait penser ce tableau? A Shakespeare. « En ne comparant nullement l'éten- due du génie, mais seulement la manière de présenter la nature, je pense qu'on trouvera beaucoup de rapports entre Shakespeare

et le Guerchin. Quand je me trouve devant le tableau de *Sainte Pétronille*, il me semble qu'aucun peintre n'aurait su mieux rendre la couleur d'*Hamlet* ou du *Roi Lear*... Un jeune homme, habillé comme on l'était au xvi^e siècle, revient de voyage, pour épouser Pétronille qu'il aimait. Il arrive pour être témoin de l'enterrement de



FIG. 4 — LE GUERCHIN. — La Madeleine contemplant les instruments du supplice de Jésus. Rome, Pinacothèque vaticane.
Phot. Anderson-Giraudon.

sa maîtresse. On descend dans la fosse le corps de la jeune fille. La tête paraît encore. Brisé par la douleur, le jeune homme, à droite du spectateur, demande des détails à deux personnages dont l'un porte un turban. Le premier plan est occupé par la belle tête de Pétronille : deux hommes descendent le corps au tombeau. A gauche du spectateur, douleur des femmes qui ont accompagné l'enterrement. Le sujet serait trop affreux si dans le ciel on ne voyait l'âme de la sainte reçue par Jésus-Christ... »¹⁵.

La scène a son parallèle, en effet, dans Shakespeare. Hamlet, voyant creuser une tombe, interroge les fossoyeurs : *"Whose grave is it, Sir? What man dost thou dig it for? — For no man, Sir. — What woman, then? — For none, neither. — Who is buried in it? — One that was a woman, Sir; but, rest her soul, she is dead."* Alors arrive la procession funèbre, le cercueil suivi de tout un cortège, le roi, la reine, Laërte; et Hamlet continue d'interroger : *"The Queen, the courtiers... Who is that they follow?"* Et soudain la vérité éclate : *"What, the fair Ophelia!"*

Mais la toile du Guerchin n'est pas shakespearienne seulement par le sujet. Ce qui, chez lui, rehausse le drame et lui confère une sorte de sombre dignité, ce sont les ombres; or ces effets d'ombre, explique Stendhal, sont ceux-là même que produit la poésie de Shakespeare; et « dans ce sens, la majesté de Guerchin a beaucoup de rapports avec la sienne... » Un autre élément commun au peintre et au poète est la suavité qui baigne cette scène tragique : « Le Guerchin excellait dans l'expression de la tendresse » — et, comme Shakespeare, il la mêle constamment à l'horreur. Ce mélange se retrouve, par exemple, dans un autre tableau qui faisait les délices de Stendhal : *La Madeleine contemplant les instruments du supplice de Jésus* (fig. 4). « Songez, dit-il, à ce qui se passe dans le cœur de la Madeleine et que le peintre a su rendre avec tant de vérité. Comprenez l'expression de la sainte à la vue des clous qui ont servi au supplice du Sauveur, admirez la céleste beauté ou plutôt la céleste expression des anges qui les lui présentent... Ce tableau est plein d'amour. » Mais Stendhal, une fois de plus, fait ici un retour caractéristique sur la France, et le goût français. Ces anges de Guerchin, « n'accusent point ces âmes glacées et pédantes que nous trouvons chez nos anges créés au XIX^e siècle; nos peintres froids en font de jeunes courtisans de Louis XIV... »¹⁶.

La scène, d'ailleurs, est plus stendhalienne encore que shakespearienne : cette jeune femme évoquant le supplice de celui qu'elle a tant aimé, nous avons, vaguement, le souvenir de l'avoir déjà vue. C'était dans une chambre, la nuit. Agenouillée devant une petite table de marbre, à la lueur des bougies, Mathilde de la Mole contemplant la tête de son amant, et la baisait au front. Transposée sur la toile, cette page pathétique devient un Guerchin. Tout y est, la « situation extrême » et « l'expression intense » ; le tendre et le macabre; et jusqu'à l'éclairage : ces bougies qui font émerger des ténèbres un profil de femme et une tête sanglante.

Le rapprochement peut sembler hasardeux; je le crois justifié par les parallé-

lismes établis par Stendhal lui-même, par les *effets* qu'il admirait chez les peintres de Bologne, et qu'il a visiblement cherché à produire ici. Au reste, sur l'inspiration « bolognaise » dans *Le Rouge et le Noir*, nous avons un autre indice, celui-là décisif. Lorsque Julien Sorel, ayant décidé d'embrasser la carrière ecclésiastique, arrive au séminaire de Besançon, une de ses ambitions est de se faire une physionomie dévote : c'est la condition du succès. Or Julien a beaucoup de peine à se composer une expression de ce genre. Il n'a aucune conviction intérieure ; et d'autre part, on lit sur son visage intelligent et mobile — trop mobile, et trop intelligent — toutes sortes de pensées mondaines. Il s'évertue, d'abord sans résultat. « Après plusieurs mois d'application », dit Stendhal, « Julien avait encore l'air de penser. Sa façon de remuer les yeux et de porter la bouche n'annonçait pas la foi implicite et prête à tout croire et à tout soutenir, même le martyre... Que de peine ne se donnait-il pas

pour arriver à ce front étroit et béat, à cette physionomie de foi ardente et aveugle... que l'on trouve si fréquemment dans les couvents d'Italie et dont, à nous autres laïcs, le Guerchin a laissé de si parfaits modèles dans ses tableaux d'Eglise ! » Et ici, Stendhal ajoute en note, au bas de la page : Voir au musée du Louvre *François duc d'Aquitaine déposant la cuirasse et prenant l'habit de moine*¹⁷.

« François » est une erreur pour « Guillaume » ; mais le tableau est facile à identifier. Il est aujourd'hui à Bologne, et il existe, à Windsor, un dessin qui est une étude pour la tête du Saint (fig. 5)¹⁸. On y lit cette dévotion parfaite, cet abandon total aux volontés célestes, cette aspiration au martyre — bref tout ce que Julien s'efforce en vain de feindre : c'est, en fait, le portrait de



FIG. 5. — LE GUERCHIN. — Guillaume d'Aquitaine reçoit l'habit monastique des mains de saint Félix, dessin préparatoire, Château de Windsor. Phot. Institut Warburg.

Julien, tel qu'il se voudrait. Mais le sujet du tableau n'est pas moins révélateur ; son titre précis est : *Saint Guillaume abjure les grandeurs et la profession des armes pour recevoir l'habit monastique des mains de saint Félix* (fig. 7). De même le héros de Stendhal, après avoir rêvé de porter la cuirasse, se résout à revêtir la soutane ;

il a, d'ailleurs, été soldat et prêtre dans la même journée. Au moment de la réception du roi à Verrières, il figure le matin parmi les gardes d'honneur : on lui donne un bel uniforme bleu tout brodé, des épaulettes, un cheval qui caracole... Mais à peine le défilé terminé, il lui faut changer de costume ; car il est maintenant de service à l'église où va se célébrer un office solennel, et c'est lui qui assistera l'officiant. Alors Julien enlève, en soupirant, son brillant uniforme, et revêt le surplis, — mais il oublie d'ôter ses éperons.

Le *Saint Guillaume* est un Julien Sorel, se métamorphosant de cavalier en homme d'église, changeant d'habit et de carrière. Que Stendhal, voulant peindre Julien au séminaire, ait pensé à ce tableau plutôt qu'à tout autre Guerchin, on aura peine à croire que ce soit par hasard. Il y a, chez Guerchin, des « têtes d'expression » par douzaines ; il y a partout, dans son œuvre, des saints, des martyrs avec ce regard ;

mais c'est le sujet même ici, c'est la situation qui coïncide avec le roman au point de le résumer symboliquement en une seule scène : le vrai titre de la toile de Guerchin, c'est *Le Rouge et le Noir*.



FIG. 6. — LE GUERCHIN. — Guillaume d'Aquitaine reçoit l'habit monastique des mains de saint Félix, dessin préparatoire. Paris, Cabinet des dessins du Louvre. Phot. Arch. Phot..

RÉSUMÉ : *Stendhal and the Bolognese painters.*

Stendhal was an outspoken apologist of the Bolognese painters ; the supreme quality he admired in them was expression. This

predilection is significant first because it asserts itself at the time of the great romantic battle: Stendhal, as he praises the Bolognese, has constantly in mind French art and literature of the 1820's. He views the Carracci, Dominichino, Guercino, as rebels trying to break away from a neo-classical tradition, and to restore those elements of energy and pathos which he himself is advocating to stimulate the more and more timid taste of the French. The author of *Racine et Shakespeare* discovers affinities between Shakespeare and Guercino.

Furthermore, Stendhal, as a novelist, is akin to the Bolognese and even indebted to them. He provides an excellent illustration for Barrès' remark about, "les peintres bolonais pareils à nos romanciers modernes". His conception of the novel as a mixture of pathetic episodes and lucid analysis; his search for extreme situations, calling for intense expression; his particular blending of the gruesome and the tender—all these features have their counterparts in the bolognese school; and (just as will look explicitly for "correggian" effects in *La Chartreuse de Parme*) Stendhal seems to be striving for "bolognese" effects in *Le Rouge et le Noir*. There is, besides, a specific link between that novel and a painting by Guercino (a link pointed out by Stendhal himself in a footnote). Julien Sorel is trying to assume the devout expression of *St William of Aquitaine taking up the monastic dress*; and the very subject of that painting—the metamorphosis of a soldier into a priest—sums up the fateful decision of Stendhal's hero, exchanging the red for the black.



FIG. 7. — LE GUERCHIN. — Guillaume d'Aquitaine reçoit l'habit monastique des mains de saint Félix. Bologne, Pinacothèque. Phot. Alinari-Giraudon.

NOTES

1. J. PRÉVOST, *la Création chez Stendhal*, 1951, sp. p. 136. H. MARTINEAU, *Stendhal aimait-il la peinture?* (*L'Œil*, mai 1956).

2. Voir en particulier P. JOURDA, *l'Emotion stendhalienne et le Corrège*, *Études italiennes*, 1954; et L. F. BE-

NETTO, *La Parma di Stendhal*, 1949, sp. le chapitre : *La Città del Correggio*.

3. *Du Sang...*, pp. 259 sqq.

4. *Rome, Naples et Florence* (Éd. Divan, 1957), I, pp. 202-206.

5. A. CONSTANTIN, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, 2^e édition revue et annotée par Stendhal (Ed. Divan, 1931), pp. 152, 235, 290; cf., pp. 215-216, les commentaires sur un dessin de la tête de sainte Cécile, à la galerie Chigi.
6. Stendhal revient constamment sur cette prétendue *Judith* du Dominiquin, à laquelle il trouve « une supériorité immense sur toutes les autres Judiths ». V. *Idées italiennes*, p. 163, pp. 243-244, p. 290, etc. Il admire aussi la *Judith* de San Silvestro. Il exprime son mépris pour le cavalier d'Arpin dans *Idées*, p. 166 et pp. 225-226.
7. *Idées italiennes*, pp. 219-220; *Rome, Naples, Florence*, pp. 202-204; *Mélanges d'art* (Ed. Divan, 1932), pp. 44-45, p. 182.
8. *Mélanges d'art* (Ed. Divan, 1932), p. 45.
9. R. SCHNEIDER, *l'Esthétique classique chez Quatre-mère de Quincy*, pp. 132-133.
10. *Rome, Naples, Florence*, pp. 202 sqq.
11. *Ecoles italiennes de peinture* (Ed. Divan, 1932), III, pp. 280-281.
12. Il l'adorait même avant de le connaître, du temps où il le confondait avec Bronzino. V. P. ARBELET, *l'Histoire de la peinture en Italie et les Plagiats de Stendhal*, p. 63.
13. *Ecoles italiennes*, III, p. 265.
14. *Ibid.*, p. 173.
15. *Ecoles italiennes*, III, pp. 265 et 173.
16. Toujours Shakespeare contre Racine. *Ecoles italiennes*, III, p. 166.
17. Ed. HAZAN, p. 197. « Ce front étroit et béat » est une addition de l'exemplaire Buci.
18. Box 221, N° 2475. Cf. A. G. B. RUSSELL, *Drawings by Guercino*, Londres, 1923, pp. 21-23. Le cabinet des dessins du Louvre possède deux « pensées » pour le tableau; dans l'une, le saint n'a pas encore revêtu la robe monastique (fig. 6); dans l'autre, il l'a déjà revêtue; le tableau représente l'état intermédiaire.

ART NOUVEAU BING¹

BY ROBERT KOCH

I. THE FIRM OF S. BING

SAMUEL BING² as an organizer and a critic became the central figure of a movement to which he gave the name "Art Nouveau." His ideas and his leadership in Paris from 1895 until his death in 1905 made a significant contribution to the development of the modern movement in all phases of the visual arts.

Samuel Bing was born in Hamburg, Germany, on February 26, 1838³. He remained there until the outbreak of the Franco-Prussian War, employed in the ceramic industry. In 1871 he moved to Paris where he became a naturalized citizen and opened a shop for the sale of objects imported from the Far East. In 1875 he travelled to China and Japan. Upon his return to Paris he expanded his business by engaging a second store.

As a dealer in Oriental art, Bing first came to the attention of the art world at the Paris Exhibition of 1878. "M. Bing a exposé une suite nombreuse, et des plus remarquables, de pièces constituant la collection la plus complète que nous connaissions des différents types de la céramique japonaise⁴." Here Bing met an American collector and silversmith, Edward C. Moore, partner of Charles L. Tiffany in the jewelry firm of Tiffany and Company in New York. Moore won a gold medal in Paris in 1878 for designs in silver of which Bing later wrote: "Leur principe de décor était directement tiré du japonais; mais tous les éléments d'emprunt étaient si ingénieusement transposés pour leur emploi nouveau, que cela pouvait équivaloir a des trouvailles originales⁵."

The discovery of Japanese prints by English and French painters in the eighteen fifties is well known. By 1878 it was possible to state that "C'est par nos peintres en réalité que le goût de l'art japonais a pris racine à Paris, s'est communiqué aux amateurs, aux gens du monde et par suite imposé aux industries d'art⁶." Bing was then the most important dealer in Japanese art in Paris. Among his customers were the brothers de Goncourt, critics and writers who had been among

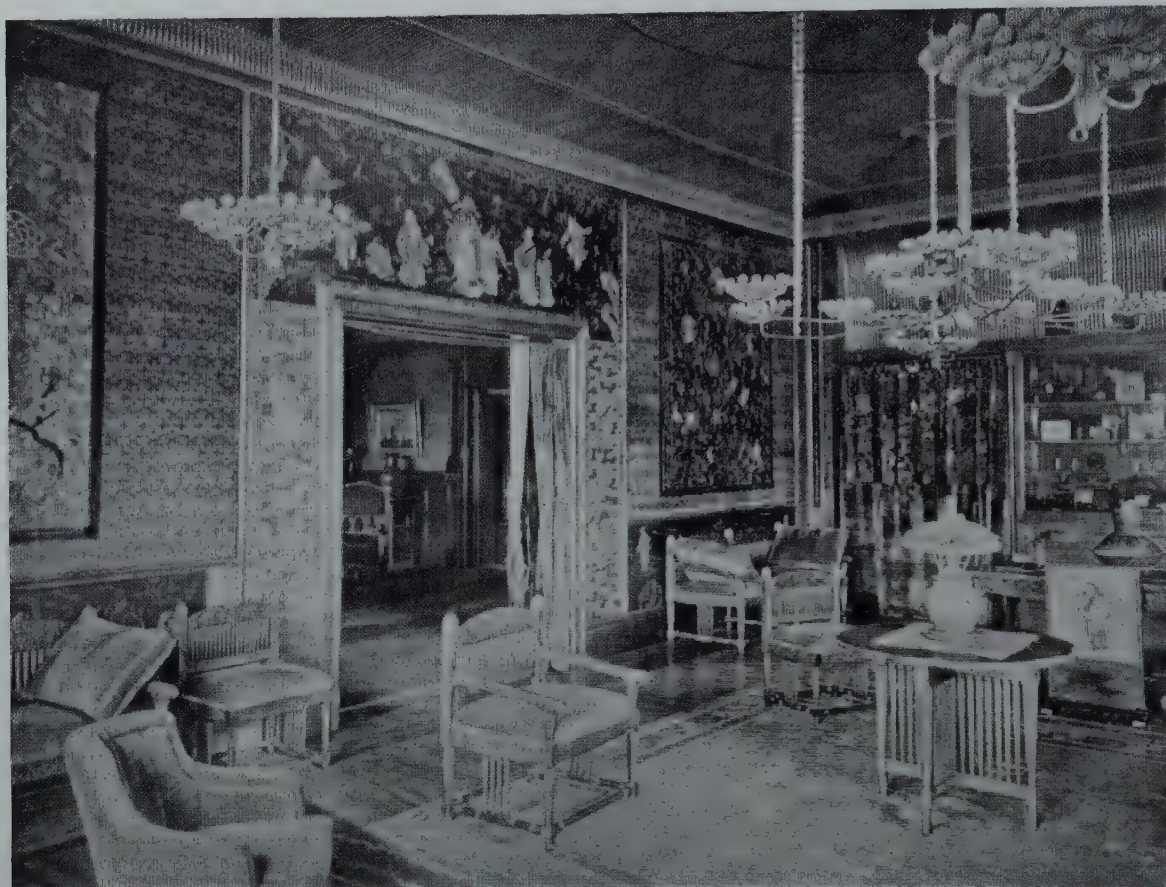


FIG. 1.—LOUIS C. TIFFANY.—Drawing Room for Henry Osborne Havemeyer, New York, 1890-1891.

the first collectors of Japanese prints, Louis Gonse, editor of the *Gazette des Beaux-Arts* whose *L'Art japonais* of 1883 was illustrated by several objects from the collection of S. Bing, and the painter Vincent van Gogh. The latter was a frequent visitor to Bing's gallery and an honored customer with special privileges. He had access to Bing's storerooms in the cellar and attic and introduced several of his friends to the pleasures of Japanese art, among them the painters Anquetin and Bernard⁷.

During the eighties the firm of S. Bing opened a branch in New York. It was represented in America by John Getz, a former employee of the Herter Brothers who had a decorating business and auction studios at 220 Fifth Avenue⁸. Bing's most active American customers were Samuel Colman, John La Farge, Edward C. Moore and Louis C. Tiffany⁹. Since these four were all engaged in some branch of the decorating business and since the vogue for the Japanese was at its height in New York as well as in Paris, Bing's business continued to grow.

In May 1888 Samuel Bing launched a new monthly publication entitled *Artistic Japan*, "an illustrated journal of arts and industries," issued in three languages, French, German and English with special editions for London and New York. The illustrations were prepared by Charles Gillot and Bing himself wrote the introductory article. Here he stated that the publication "is especially addressed to those persons who, on any grounds, are interested in the future of the industrial arts, and especially to those who, whether as manufacturers or as artisans, have an active share in their production ... for there is not one among technical designers, book illustrators, architects, decorators, manufacturers of papers, printers, weavers, potters, bronze-workers or goldsmiths, and even the workers in the numberless small industries, who may not derive benefit from consulting a collection which will form a repertory of centuries of Japanese fine art ... The Japanese artist ... is convinced that Nature contains the primordial elements of all things, and, according to him, nothing exists in creation, be it only a blade of grass, that is not worthy of a place in the loftiest conceptions of Art. This, if I do not err, is the great and salutary lesson that we may derive from the examples which he sets before us. Under such influences the lifeless stiffness to which our technical designers have hitherto so rigidly adhered will be relaxed by degrees, and our productions will become animated by the breath of real life that constitutes the secret charm of every achievement of Japanese art¹⁰."

Artistic Japan continued through thirty-six numbers until 1891. Contributors included Louis Gonse, Victor Champier, Edmond de Goncourt, Roger Marx and Bing, as editor, also wrote articles on Japanese paintings and prints. In 1890 Bing organized and wrote the catalogue introduction for an exhibition of Japanese prints at the Ecole Nationale des Beaux-Arts¹¹. In the final issue of *Artistic Japan* in 1891, Roger Marx refers to the importance of Far Eastern art on Impressionism and European Art in general and concludes that: "as to the success of the review, the honor thereof lies with its erudite editor (Bing), whose supreme ability and energetic enthusiasm are borne witness to in ... its strict adherence to its mission, the accomplishment of a precise programme¹²."

II. SALON DE L'ART NOUVEAU

In 1893 Samuel Bing came to America on an assignment for the Government of France. Under instructions from Henry Roujon, Director of Beaux-Arts, he was to investigate the level of decorative and industrial art in the United States. His report, published in book form in 1896, is a highly discerning survey of the visual

arts in America at the time. The first thirty pages are devoted to painting and sculpture and include comments on works by West, Copley, Sewart, Trumbull, Allston, Morse, Cole, Inness, Whistler, Cassatt, Greenough, Saint-Gaudens and many others. At the beginning of the third chapter, on architecture, he stated that "En aucune branche de l'art le peuple américain n'a déployé une vigueur plus frappante que dans l'épanouissement de son architecture¹³." New York and Chicago are compared in general, six pages are devoted to the works of Henry H. Richardson¹⁴ and of these Bing was most impressed by the small railroad stations in New England. Several of these are named as "promesses d'avenir." Richardson's Pittsburgh court house, Eidlitz's Albany state capitol and Sullivan's Chicago auditorium are described as outstanding achievements. He warned of the "historical base" of American architecture as representing its greatest danger.

Finally the most interesting chapter, on industrial arts, was begun with a glowing tribute to the late Edward C. Moore who had died in 1891. Bing described how the American decorative arts movement had been initiated by Colman, La Farge and Louis C. Tiffany, recognized the technical superiority of American stained glass windows and marveled at the interior decorations in the home of Henry Osborne Havemeyer on Fifth Avenue, New York City (fig. 1). These decorations, completed

by Louis C. Tiffany before 1892, climaxed a development of more than ten years in the application of Oriental forms to a new concept of "artistic" decoration¹⁵. Tiffany is singled out by Bing as representing the most important force in American art at the time. He is impressed by the light, spacious and unified interiors whose continuity is based on use and simplicity. He is also impressed by the size and complexity of Tiffany's own organization. "Pour obtenir l'union parfaite de toutes ces branches d'industrie, un seul moyen s'était offert à Tiffany : la fondation d'une grande officine d'art, d'un vaste établissement central, groupant sous un seul toit une armée d'artisans de tous métiers ... eux-mêmes unis dans un commun courant d'idées ... C'est par l'audace de telles combinaisons que l'Amérique préparera peut-être à ses industries d'art des destinées glorieuses¹⁶."



FIG. 2.—LOUIS BONNIER and FRANK BRANGWYN. — Exterior decorations for S. Bing's Salon de l'Art Nouveau. Paris 1895.

In this report Bing also makes other



FIG. 3.—LOUIS BONNIER.—Balcony grillework of S. Bing's Salon de l'Art Nouveau. Paris 1895.

statements which anticipate later writings by Van de Velde and which point to thinking more of the twentieth century than of the nineteenth. "Un axiome veut que la machine soit l'ennemie prédestinée de l'art. L'heure a sonné enfin de s'opposer à ces idées toutes faites ... la machine pourra devenir un facteur important dans le relèvement du goût public. Par elle, une conception unique peut, lorsqu'elle est géniale, vulgariser à l'infini la joie des formes pures¹⁷..."

Upon his return to Paris, Bing immediately began to act on the ideas that were embodied in his report on America. He went to great lengths to transform the building at 22 Rue de Provence from a gallery of Oriental *objets d'art* to a *Salon de l'Art Nouveau*. He retained the architect, Louis Bonnier, and employed the English painter, Frank Brangwyn, who had been associated with William Morris from 1882 to 1884. Bonnier decorated the building with Art Nouveau iron grillework both inside and out (figs. 2 and 3). "Brangwyn did a great deal of work for the fine old turreted house in the Rue de Provence, helping M. Bing to transform it into L'Art Nouveau—a sort of palace for modern ideas. Several artists had a part in this work, Mr. Besnard decorating a room in the turret and Brangwyn designing the facade, painting on canvas two large panels to flank the entrance, and brushing off a frieze more than sixty yards long for the street elevation¹⁸."

Several other artists were also involved in Bing's plans even before his opening of the new gallery. These were given commissions for designs for windows which Bing obtained for execution in Tiffany glass. Nine French artists contributed a

total of ten designs. The windows were completed by Tiffany and delivered to Bing in time to be included in the annual exhibition at the Salon du Champ-de-Mars in 1895¹⁹. There were two by Paul Ranson, and one each by Bonnard (fig. 4), Grasset, Ibels (fig. 5), Roussel, Sérusier, Toulouse-Lautrec, Vallotton and Vuillard. These were all included in the first exhibition of Art Nouveau which was opened to the public on December 26, 1895²⁰.

Besides its emphasis on newness and on the decorative arts equated to the fine arts, the international character of Bing's selections can be seen in the catalogue of his first show of "Modern Art". There were paintings by Anquetin, Beardsley, Besnard, Bonnard, Brangwyn, Carrière, Denis, Ibels, Khnopff, Menzel, Pissaro, Ranson, Roussel, Sérusier, Signac, Toulouse-Lautrec, Vuillard and Zörn, sculptures by Bourdelle, Meunier, Rodin and Vallgren, prints by Anquetin, Carrière, Mary Cassatt, Walter Crane, Eckmann, Toulouse-Lautrec and Whistler. Also included were twenty pieces of Tiffany blown "Favrile" glass (fig. 6), glass by Gallé, jewelry by Lalique, furniture for a dining room and a smoking room by Van de Velde and Lemmen²¹, tapestries, lighting fixtures and American and English posters²².

Bing himself described the growth of his ideas in the years following his first show. "L'Art Nouveau, at the time of its creation ... was simply the name of an establishment opened as a meeting ground for all ardent young spirits anxious to manifest the modernness of their tendencies ... In the beginning I confined myself to this role of intermediary ... Soon, however, the disillusion came. The productions gathered together in my establishment had a chaotic appearance ... a pre-meditated contempt for that quality which is indispensable in a work intended to rest the eye—simplicity.

"There was only one way ... (to save the movement) by having the articles made under my personal direction and securing the assistance of such artists as seemed best disposed to carry out my ideas²³."

This process was slow and did not fully materialize until 1900. Bing had the exclusive European distribution rights to Tiffany glass which became exceedingly popular. In 1898 Bing published an article praising Tiffany and his ware in *Kunst und Kunsthandwerk*²⁴ and in 1899, when he exhibited at the Grafton Galleries in London, Tiffany glass was featured along with bronzes by Constantin Meunier, jewelry by Eugène Colonna, pictures by



FIG. 4.—PIERRE BONNARD.—« Maternité », window, executed by Tiffany, 1895.



FIG. 5.—HENRI-GABRIEL IBELS.—« Été », window,
executed by Tiffany, 1895.

Besnard, Manet, Pissaro and prints and miniatures from the Bing collection. The introduction to the catalogue explains the dual purpose. "L'Art Nouveau, besides its essential aim—the recreation, through its own contributions, of the ornamental treatment of dwellings—has set itself the task of bringing to light every manifestation within the sphere of Modern Art that exemplifies the needs of contemporary life²⁵."

In the Paris Exhibition of 1900 Bing displayed the work produced by his associates under his personal supervision. In the pavilion "Art Nouveau Bing" (fig. 7), were interiors by Colonna, de Feure and Gaillard²⁶. Tiffany sent a separate exhibition of his own, but even so Bing used many Tiffany vases in the decoration of his interiors (fig. 8). A comparison of the Tiffany interior of 1892 (fig. 1) with that by Bing in 1900 (fig. 8), reveals many similarities in scale, color and furnishing. In his last published article Bing justifies his debt to America. "The branch (of art industry) in which the Americans have passed to immediate mastership is in the conception and execution of objects destined for practical use in household interiors. No designers

have more clearly understood that the first impression of beauty, of the most essential beauty, emanates from every object which assumes the exact character of its use and purpose²⁷."

III. ART NOUVEAU AS AN INTERNATIONAL STYLE

The term Art Nouveau as used by Bing referred narrowly to his own interests. However the scope of his writings and of his exhibitions entirely justifies the later expansion of the meaning of Art Nouveau to encompass all artistic expression from Louis Sullivan in Chicago to the *Sezession* in Vienna. Art Nouveau in this sense is in fact a unified style with its own inner logic.

In its first phase, early or proto-Art Nouveau can be studied with regard to its sources. Formal elements appear separately or in varying degrees of interaction

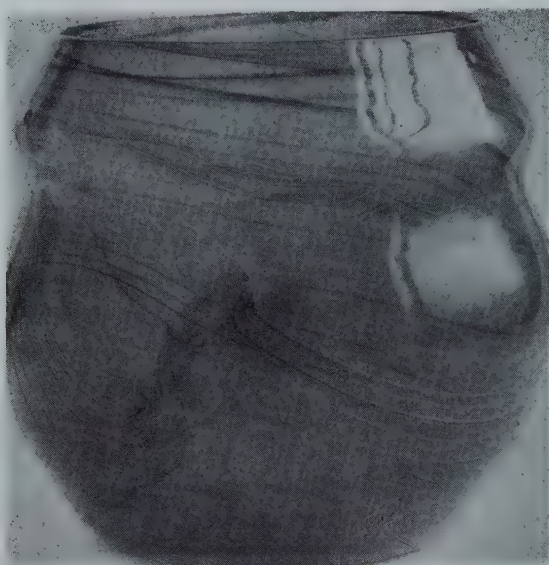


FIG. 6.—LOUIS C. TIFFANY—Vase of hand-blown glass purchased from S. Bing, June 1891.
Courtesy of the Musée des Arts Décoratifs, Paris.

which can nevertheless be distinguished on the basis of their origins. These are: 1) Naturalism, a return to nature for inspiration as advocated by Ruskin, Morris and Bing. With this goes a denial of High Renaissance standards of balance and proportion to achieve harmony; 2) Exoticism, an expansion of the vocabulary of forms to include oriental and primitive art. This is a reaction against historicism; 3) Originality as opposed to traditionalism and academicism; 4) Continuity which develops from the concepts of fitness and unity as defined by Ruskin. This last is the most important because it acts to break all formal ties with the plastic variety of the picturesque.

This early phase can be detected in many works of otherwise unrelated artists

active between 1870 and 1890. Some of these concepts were shared by Whistler, Manet and Degas in painting; Morris, Crane, Burne-Jones, Tiffany, La Farge and Grasset in the decorative arts and Richardson and Sullivan in architecture. Some writers, including Lewis F. Day and Samuel Bing make equally important contributions to the development of the ideas. At this stage there is a negation of perspective space in painting while applied decoration is worked out in flat patterns. Continuity of architectural space, as worked out by Richardson, makes possible the development of plastic unity and therefore a mature style.

Art Nouveau, like Italian Mannerism in the sixteenth century, was an anti-classical style developed in opposition to the symmetry and balance that is most clearly expressed in paintings by Raphael. Walter Friedlaender said of the rise of Italian anti-classicism: "Thus there arises a new beauty, no longer resting on real forms measurable by the model or on forms idealized on this basis, but rather on an inner artistic reworking on the basis of harmonic or rhythmical requirements²⁸."

These words are as appropriate for the late nineteenth century as they are for the sixteenth and can apply to painting, sculpture, architecture or the decorative arts. But although Art Nouveau is anti-classical it is not mannerist. In mannerism there is a split between form and meaning which makes true harmony impossible. Art Nouveau does achieve a truly harmonious maturity based on the continuous dynamic line which characterizes the middle phase of this style. Here Van Gogh and Gauguin are the pioneers in painting; Mackmurdo, Horta and Sullivan in architecture; Tiffany and Gallé in applied art. Others who contribute to this phase include Beardsley,

Colonna, Eckmann, de Feure, Gaillard, Klimt, Munch, Obrist, Toulouse-Lautrec, Van de Velde and many more. Five basic principles which characterize the mature style can be defined as: 1) Dependency on nature for inspiration; 2) Originality of concept; 3) Flatness of space and of applied decoration; 4) Consistency in the use of materials; 5) Harmony achieved through continuity. These can be compared with the five principles advanced by Wölfflin in his comparisons between Classical and Baroque²⁹ or those proposed by Carroll Meeks for the style which he calls picturesque eclecticism³⁰.

Finally there is a third or late phase of Art Nouveau which is more plastic, almost Baroque. The plastic continuity of space becomes a primary consideration and there is an attempted synthesis of this space and the applied linear decorations of the earlier stage. Of this phase one writer has recently commented "At the turn of the twentieth century the two great antithetical principles—structural Style and Applied Style—reappeared in new interpretations. Successive attempts were made to achieve a workable synthesis between structure and ornament³¹." In this direction the most notable accomplishments were made by Endell, Gaudí, Guimard, Mackintosh, Olbrich and Tiffany in a home he designed for himself in 1903 (fig. 9).

At the same time another new trend was also beginning to grow, the start of a new style. A group of artists who had been Art Nouveau designers, including

Behrens, Hoffmann and Van de Velde were moving toward a purist discontinuous rectilinear modern which would deny any connection with its Art Nouveau beginnings. Other older artists also then incorporated such thin and rectilinear features into otherwise curvilinear designs. The glass-enclosed dining area of the Tiffany mansion (fig. 10) with its floor-length clear glass panels is surprisingly advanced in concept. Already in 1902 it was possible to predict that "the undulating line ... is about to be abandoned absolutely, and the nervous restlessness is being supplanted by the repose of the straight line, not only in Belgium, but in Austria, in Germany³²." The triumph of the style of the straight line in Cubism, the Bauhaus and "International Style" architecture for many years obscured the real value of Art Nouveau.



FIG. 7.

Pavilion of Art Nouveau Bing in the Exhibition, entrance; paintings by Georges de Feure, Paris 1900.

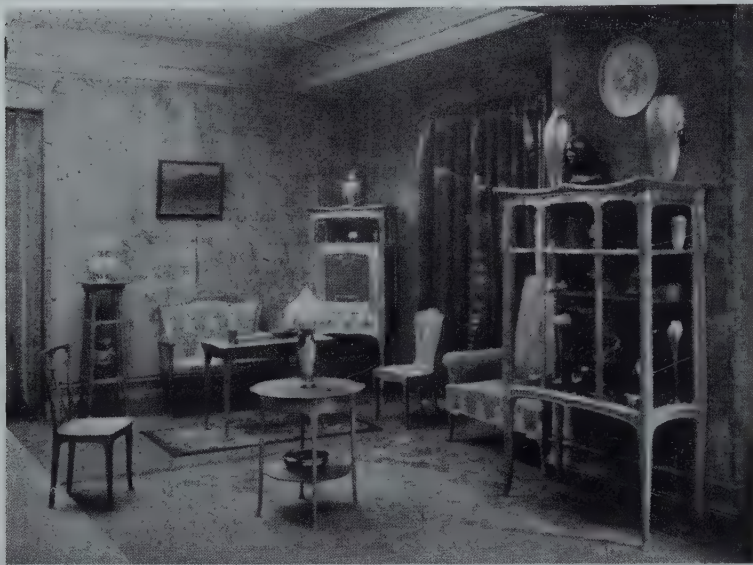


FIG. 8.—EUGÈNE COLONNA.—Drawing Room
for Art Nouveau Bing, Paris 1900.

IV. ART NOUVEAU AS EARLY MODERN

Since Nikolaus Pevsner's groundbreaking book, first published in 1936 and revised in 1949³³, many writers on the history of art have concerned themselves with the evaluation of Art Nouveau as a movement or as a style. Pevsner saw Art Nouveau as a blind alley, one of the three factors which lead to the modern style but unlike its two

companions, engineering skill and strength in painting, Art Nouveau disappears with the purification of form by the stripping away of its decorative ornament. For Clay Lancaster "Art Nouveau was primarily a protest against eclecticism. It never became, strictly speaking, a style, inasmuch as it never matured sufficiently to be codified; it was not the same thing in two countries or regions³⁴." For James Grady the Art Nouveau was "an important bridge between the confused archaeological expressions of the nineteenth century and contemporary architecture³⁵." Most recently S. T. Madsen has claimed "Art Nouveau did not fulfill the general European desire for a lasting international style ... it belongs far more to the development of the nineteenth than to the development of the twentieth century³⁶."

The first writer to notice that some of the forms in use in the decorative arts around 1900 were strikingly similar to others conceived after 1950 was Ettore Sottsass who compared Tiffany vases to those of recent Finnish glassware and a Hoffmann interior of 1902 with one by Le Corbusier of 1952. He characterized the two inventions of Liberty (Art Nouveau) as continuity and dynamic interpretation of form wedded to structure which reemerges fifty years later in a new synthesis³⁷. That this point of view is essentially correct can be demonstrated by the current revival of interest in Gaudí, Tiffany and Art Nouveau in general³⁸.

Both the theories and forms of art at the turn of the twentieth century were essentially different from those of the nineteenth. Bing's and Van de Velde's coming to terms with machine production and industrial design are the antithesis of Morris' emphasis on individual craftsmanship. Art Nouveau's expressionistically abstracted forms, derived from the organic structure of natural organ-



FIG. 9.—LOUIS C. TIFFANY.—Laurelton Hall, Oyster Bay, Long Island, 1903. Phot. R. Koch.

isms, are also very different from the forms copied from nature, no matter how flat and pattern-like, as used by Burne-Jones, Walter Crane or Eugène Grasset. Modern art really begins at the point where all prescribed formulas are abandoned in favor of unified expressions of moods or ideas in original terms.

It is possible, therefore, to consider Art Nouveau as an archaic or experimental phase of the modern movement in art. In 1895 Bing wrote that "En ce moment,

une autre ère se lève. Au sein du pompeux empire de l'argent une aristocratie intellectuelle se forme, qui ira vite et loin³⁹." In the history of painting many writers have recognized the lines of descent from Van Gogh to Jackson Pollack, from Cezanne to Mondrian or from Henri Rousseau to Tchelitchev. Similar developments need also to be traced in architecture and industrial art. The acceptance of Art Nouveau, both as a style and as an early phase of modern art, should help to clarify many relationships and to provide a better understanding of the nature of modern art.

RÉSUMÉ : *L'« Art Nouveau » de Samuel Bing.*

Samuel Bing, le créateur du nom d'« Art Nouveau », fut un important marchand d'objets d'art orientaux, à Paris, de 1875 à 1895. A la suite d'un voyage en Amérique, il transforma son magasin en galerie d'art moderne. Dans ses expositions, ses écrits et ses intérieurs entre 1895 et 1900, Bing reconnaît sa dette envers le mouvement d'art décoratif américain et en particulier envers Louis C. Tiffany.

L'« Art Nouveau » tel que le concevait Bing était limité à son goût personnel; mais depuis, il s'est étendu à la plus grande partie de l'ar-



FIG. 10.—LOUIS C. TIFFANY.—Glass-enclosed dining area, Laurelton Hall, 1903. Phot. R. Koch.

chitecture et de la décoration de l'époque. Dans ce sens, l'« Art Nouveau » est un style international unifié, qui appartient davantage aux concepts du xx^e siècle qu'à ceux du xix^e , et peut aider à faire comprendre l'art moderne.

NOTES

1. The material for this article was extracted from a dissertation presented for the degree of Doctor of Philosophy, Yale University, June 1957. Much of the credit for the final analysis should go to Carroll L. V. Meeks and Vincent J. Scully, Jr., for their generous help.
2. Bing's first name has been confused since it only appears in his publication of *La Culture artistique en Amérique*. Stephan T. MADSEN, *Sources of Art Nouveau*, New York, 1956, mistakenly names him Siegfried in the text while correctly listing him as Samuel in the bibliography. Siegfried Bing was an historian born in 1882.
3. Samuel Bing, 1838-1905, in *Dictionnaire de Biographie française*, vol. 6 (1954), p. 498.
4. Paul GASNAULT, *La Céramique de l'Extrême-Orient*, in *G. des B.-A.*, Vol. 18, Part 2 (1878), p. 910.
5. Samuel BING, *La Culture artistique en Amérique*, Paris, 1896, p. 75.
6. Louis GONSE (ed), Ernest CHESNEAU, *Le Japon à Paris, Exposition universelle de 1878*, Vol. 1, p. 456. For other aspects of the role of Japan on European Art, cf. E. R. and J. PENNELL, *The Life of James McNeill Whistler*, 2 Vols., Philadelphia, 1908; and Clay LANCASTER, *Oriental Contributions to Art Nouveau*, in *The Art Bulletin*, Vol. 34 (1952), pp. 297-310.
7. John REWALD, *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, p. 72.
8. John GETZ, *Auction Catalogue of Oriental Works of Art*, Firm of S. Bing, New York, November 1888.
9. Louis C. Tiffany (1848-1933) was the son of Charles L. Tiffany, the founder of Tiffany and Company. The younger Tiffany's glass and decorating company was completely independent from his father's firm.
10. Samuel BING, *Programme*, in *Artistic Japan*, Vol. 1, No. 1 (May 1888), pp. 1-7.
11. S. BING, *Exp. de la Gravure japonaise*, Paris, 1890.
12. Roger MARX, *On the role and influence of the arts of the Far East and of Japan*, in *Artistic Japan*, Vol. 6, No. 36 (1891), pp. 459-466.
13. Samuel BING, *La Culture artistique en Amérique*, Paris, 1896, p. 30.
14. Richardson's architecture was known in Europe before 1890. The English painter and teacher, Hubert von Herkomer met Richardson in 1886 and in 1890 built a home for himself in Bushey, England, according to a set of Richardson's plans where it was certainly known to such English artists as Voysey, Mackintosh and the Beggarstaff Brothers.
15. Clinton W. SWEET (pub.), *Tiffany Glass and Decorating Company's residence for H. O. Havemeyer, Esq.*, in *The Architectural Record*, Vol. 1, No. 4 (April 1892), pp. 283-393; and Edgar KAUFMANN, Jr., *At Home with Louis C. Tiffany*, in *Interiors*, Vol. 117, No. 5 (December 1957), pp. 118-125 and 183.
16. Samuel BING, *op. cit.*, pp. 90-91.
17. *Ibid.*, p. 106.
18. Walter SHAW-SPARROW, *Frank Brangwyn and His Work*, London, 1920, p. 133.
19. L. BÉNÉDITE, *Salon de 1895*, Paris, 1895, p. 95. The present whereabouts of the windows is unknown.
20. Samuel BING, *Salon de l'Art Nouveau, Catalogue Premier*, Paris, 1895; and Victor CHAMPIER, *Les Expositions de l'Art Nouveau*, in *Revue des Arts décoratifs*, Vol. 16 (1896), pp. 1-6.
21. Bing's "discovery" of Van de Velde does not seem remarkable in this context. He had been associated with *Les XX* since 1891 and several others members of this group are included by Bing who must have been familiar with their work and their publication, *L'Art moderne*. Cf. Robert KOCH, *A Poster by Fernand Khnopff*, in *Marsyas*, Vol. 6 (1950-1953), pp. 72-74.
22. Posters by Will Bradley, Penfield, Beardsley, Charles R. Mackintosh and associates and the Beggarstaff Brothers were shown. For the significance of these cf. Robert KOCH, *The Poster Movement and Art Nouveau*, in *G. des B.-A.*, Nov. 1957, pp. 285-296.
23. Samuel BING, *L'Art Nouveau*, in *The Architectural Record*, Vol. 12 (1902), pp. 281-285.
24. S. BING, *Die kunstgläser von Louis C. Tiffany*, in *Kunst und Kunsthandwerk*, I, 1898, pp. 105-111.
25. Samuel BING, *Louis C. Tiffany's Coloured Glass Work, Exhibition of L'Art Nouveau S. Bing at the Grafton Galleries*, London, 1899. Two windows designed for this exhibition by Frank Brangwyn, executed in Tiffany glass, were sold at the Tiffany Studio's auction in Washington, D. C., in 1938.
26. Max OSBORNE, S. Bing's "Art Nouveau" auf der Weltausstellung, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, Vol. 4 (1900), pp. 550-569.
27. Samuel BING, *L'Art Nouveau*, in *The Craftsman*, Vol. 5 (1903), p. 14.
28. Walter FRIEDLAENDER, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1957, p. 8.
29. Heinrich WOLFFLIN, *Principle of Art History*, discusses from linear to painterly, from plane to recession, from closed to open form, from multiplicity to unity and from absolute to relative clarity.
30. CARROLL E. V. MEEKS, *The Railroad Station*, New Haven, 1956, p. 5, suggests additional categories for the picturesque eclectic and the modern.
31. Sibyl MOHOLY-NAGY, *Style and Materials*, in *Progressive Architecture*, October 1954, p. 97.
32. Alfredo MELANI, *L'Art Nouveau at Turin*, in *The Architectural Record*, Vol. 12 (1902), p. 746.
33. Nikolaus PEVSNER, *Pioneers of the Modern Movement*, London, 1936, and *Pioneers of Modern Design*, New York, 1949.
34. Clay LANCASTER, *Oriental Contributions to Art Nouveau*, in *The Art Bulletin*, Vol. 34 (1952), p. 297.
35. James GRADY, *Nature and the Art Nouveau*, in *The Art Bulletin*, Vol. 37 (1955), p. 192.
36. S. T. MADSEN, *Sources of Art Nouveau*, New York, 1956, p. 444.
37. Ettore SOTTsass, Jr., *Liberty: la bibbia di mezzo secolo*, in *Domus*, March 1954, pp. 43-46.
38. Edgar KAUFMANN, Jr., *Tiffany, Then and Now*, in *Interiors*, Vol. 114, No. 7 (February 1955), pp. 82-85; Henry-Russell HITCHCOCK (cat.), *Gaudi*, Museum of Modern Art, New York, 1957; and Robert KOCH (cat.), *Louis Comfort Tiffany*, Museum of Contemporary Crafts, New York, 1958.
39. S. BING, *La Culture artistique*, p. 114.

BIBLIOGRAPHIE

Dipl.-Ing. Dr. H. GOLLOB. — *Karnuntums Wiederaufbau: Moderne Probleme der Wiederbelebung und denkmalpflegerischen Erhaltung antiker Ausgrabungen* (Veröffentlichungen des Vereins Thermae Carnuntinae, Heft 1), Gerold & Co., Wien, 1956; 1 broch. in-4°, 17 p., 12 fig. h. t. — *Id., Götter in Karnuntum* (*ibid.*, Heft 2), 1957; 1 vol. in-4°, 19 p., V + 51 fig. h. t. — *Die Metamorphosen des Eros: Die Verwandlung der archaischen Götterwelt in die Götter Homers* (*ibid.*, Heft 3), 1958; 1 vol. in-4°, 108 p., 76 fig. h. t.

L'auteur, qui a déjà consacré plusieurs publications à l'archéologie de Carnuntum, propose dans sa première étude un plan hardi pour la sauvegarde et la mise en valeur des ruines. Le site, dont l'intérêt historique, du point de vue européen comme du point de vue national autrichien, n'est plus à démontrer, ne pourrait-il pas recouvrer dans le monde contemporain une utilisation pratique? Les établissements thermaux qui se sont construits en cet endroit depuis l'époque pré-romaine jusqu'au moyen âge, d'abord selon un axe est-ouest, ensuite selon un axe nord-sud, trouveraient dans l'implantation d'un complexe hospitalier et hôtelier moderne leur prolongement naturel. A l'emplacement même des bains antiques, une installation balnéaire nouvelle respectant et accommodant le tracé des murs anciens, dont les restes demeureraient visibles, serait, nous dit-on, concevable; tout près de là, les dispositions générales du camp romain s'adapteraient sans trop de peine à l'organisation d'une clinique pour arthritiques, et un grand hôtel pour les touristes et pour les curistes s'élèverait sur les ruines des « quartiers militaires »; partout des sous-sols aménagés en musées et des élévations reprenant les lignes directrices des constructions antiques préserveraient l'importance archéologique des monuments du passé, mais celle-ci serait complétée désormais par l'importance touristique et médicale des constructions modernes... L'idée est ingénieuse; elle ne saurait être rejetée *a priori*; toutefois on aimerait connaître l'opinion actuelle de la Faculté sur les vertus curatives des eaux de Carnuntum d'une part, et d'autre part sur la commodité réelle des aménagements architecturaux projetés par M. Gollob pour adapter aux exigences techniques d'un service hospitalier bien compris les plans révélés par la fouille.

Même ingéniosité, même originalité, mais incertitude encore, pour ce qui concerne les deux essais intitulés *Götter in Karnuntum* et *Die Metamorphosen des Eros*. C'est que l'auteur a ses vues personnelles sur l'histoire des religions: ce qu'il écrit sur les divinités de Carnuntum doit s'interpréter en fonction d'une théorie générale sur les aspects préhomériques et sur les aspects gréco-romains du concept religieux; quant à ce qu'il écrit sur le « règne d'Eros », cela doit s'entendre par rapport à des considérations antérieures sur le « règne d'Anankè ». Selon M. Gollob, « eine gewaltige Trinitas steht am Anfang aller Gottseins: die Gottheit der Erscheinungswelt, die Gottheit der gezeuзмässigen Bewegung und die grosse Obergottheit, das strahlende, alles leitende Prinzip. Zwei Grundformen ihrer Darstellung gibt es, die meist untereinander vereint werden: die göttliche Draufsicht und die göttliche Ansicht... Die uns aus der Ueberlieferung geläufigen Götterkomplexe stehen mit wenigen Ausnahmen unter der Eigenart,

dass sie von der speziellen Art eines Gotteiles der Trinität, die sie als Gottmensch personifizieren, bis in die volle Gesamttrinität sich ergänzen können ». A Carnuntum: « Wir finden hier international bedeutende Kulte, in welchen einst der homerisch-römische Religionsfaktor nur eine eingeschlossene Episode, allerdings schönster Art, bedeutete. Die religionsgeschichtliche Grundlage aus der vorhomerischen internationalen Götterwelt bleibt als Substanz darin enthalten und erhalten. Sie erzeugt sich nach einer Ueberlebtheit der griechisch-römischen Sonderentwicklung wieder neu. Eine schon seit den Generationen der griechischen Hochkultur fühlbare Tendenz zur Wiedererfassung der Urgottheit gelangt nunmehr zum Siege und es findet schliesslich jene Sehnsucht nach dem grossen Gottwesen in dem Christentum seinen monumentalen Offenbarungsabschluss. »

J'avoue quelque inquiétude devant des rapprochements et des exégèses symboliques qui empruntent tour à tour à l'Orient bouddhique et à l'Occident chrétien, à l'imagerie peinte de l'Égypte pharaonique et à l'archéologie américaine, en passant par tous les arts de l'antiquité. Je ne suis même pas certain que l'importance du « Stiergott » comme « Nationalgott » à Carnuntum soit assurée philologiquement par le nom de Tauriskoi donné jadis aux habitants de l'Autriche ou par le nom ancien du Danube, Hister... Les idées présentées sont parfois séduisantes, mais sans autre référence qu'aux propres écrits de l'auteur, elles entraînent le lecteur dans un système de pensée dont les principes mêmes voudraient être d'abord plus scientifiquement établis.

JEAN MARCADÉ.

ERWIN-WALTER PALM. — *Los monumentos arquitectónicos de la Española con una introducción a América* (*Publicaciones de la Universidad de Santo Domingo*), Ciudad Trujillo, 1955, 2 vol., in-4°, XXXII-109 p., 23 pl., et 154 p., 104 pl.

C'est à l'architecture de la République de Saint-Domingue que M. Erwin-Walter Palm a consacré cet ouvrage plein d'intérêt après avoir longuement étudié l'histoire de l'ancienne « Hispaniola » et avoir trouvé à Ciudad Trujillo pendant la dernière guerre les conditions de paix nécessaires à un tel travail.

L'ouvrage est très amplement documenté. Le premier volume dépasse de beaucoup l'histoire de l'art et nous propose en fait un tableau de la civilisation de Saint-Domingue depuis l'arrivée de Christophe Colomb jusqu'au XIX^e siècle. C'est là un sujet trop peu connu des Français pour qu'on ne prenne pas grand plaisir à s'instruire des fondations réalisées dans l'île par les Espagnols, de la politique qu'ils y menèrent et qui aboutit rapidement à la dépopulation et à la décadence des villes. Cette période fut suivie d'une renaissance au XVIII^e siècle, en partie sous l'influence des Français établis dans l'ouest de l'île depuis la paix de Ryswick.

Le dernier chapitre donne une vue d'ensemble de l'activité architecturale et des caractères généraux de l'architecture gothique, de l'art mudéjar, du style plateresque, du style « impérial » et du baroque, aussi bien dans leurs réalisations civiles que religieuses.

Le second volume est consacré à l'étude des monuments eux-mêmes. Au premier rang se trouve la fameuse cathédrale de Saint-Domingue, du début du xvi^e siècle, œuvre gothique du type « halle » dont les voûtes sont portées sur de robustes colonnes. La façade Renaissance n'est pas sans rappeler la chapelle de Saint-Bernardin à Pérouse. On y voit des morceaux de la meilleure sculpture espagnole comme à l'intérieur, sur le trône archiepiscopal et sur divers monuments funéraires. L'architecture civile n'est pas moins remarquable et proche aussi des modèles espagnols comme le prouve la superbe porte de la Casa del Cordon, si proche de celle de Burgos.

Après avoir étudié les différents monuments des xvii^e et xviii^e siècles, l'auteur met l'accent sur la représentation d'un caractère très rare, qui se voit sur la voûte de la chapelle du Rosaire au couvent des dominicains, réalisée au milieu du xvii^e siècle : autour du Soleil, se reconnaissent quatre grandes figures qui sont les quatre grandes planètes, Jupiter, Mars, Saturne et Mercure, les signes du Zodiaque tantôt séparés, tantôt placés sous les pieds des quatre personnages, et des étoiles représentant les constellations.

FRANCIS SALET.

Bildhauer des Mittelalters, gesammelte studien von Wilhelm Vöge, Vorwort von Erwin Panofsky, Berlin-Schöneberg, 1958, in-8°, XXXII, 256 p., 128 pl.

L'idée de réunir ainsi des travaux de Vöge, depuis 1899 jusqu'en 1914 est très heureuse. Il s'agit d'articles et de comptes rendus développés et originaux sur l'art préroman, l'art roman et surtout sur l'art gothique. L'intérêt de ces études est grand, même si d'autres ont pu les compléter ou les contredire, et il est certain que les jeunes historiens d'art auront intérêt à les lire de nouveau, complétés surtout et bien présentés par une préface de M. Erwin Panofsky, et suivis d'une bibliographie qui nous engage à en lire davantage.

Dans cette préface, M. Panofsky entreprend de faire éclater l'originalité de l'œuvre de Wilhelm Vöge, et ceci avec son grand talent et avec l'autorité que lui confèrent des années passées à écouter son enseignement.

De la foule d'exemples pris sur le vif qu'il nous donne, de sa simplicité et de son propre enthousiasme, naît en nous un grand respect et une admiration enthousiaste pour la haute personnalité qu'était Wilhelm Vöge et pour son œuvre.

Panofsky commence par constater avec regret que Vöge n'est pas universellement connu au même titre que Bode, Berenson et d'autres parmi ses contemporains. Pourquoi ? Sa langue d'abord (un allemand très pur) offre de gros obstacles à la traduction. Les figures de style y abondent, en effet, intraduisibles tant elles sont lapidaires et spirituelles. Sa méthode scientifique, ensuite, s'oppose à toute classification. Seule dans son genre, elle procède par comparaisons qui, basées sur une érudition très vaste et sur un « flair » artistique rare, aboutissent à des résultats d'une très intéressante portée générale.

Erwin Panofsky nous retrace également la vie de Vöge, et il dégage le personnage à nos yeux, grâce à des citations provenant de ses lettres.

Né à Brême en 1868, Vöge fait ses études successivement à Hanovre, Leipzig, Bonn, et passe finalement à Strasbourg sa thèse sur *Une Ecole de peinture aux X^e, XI^e et XII^e siècles* (1891). Dans ces quelque quatre cents pages, l'on remarque déjà une vaste érudition et de rares possibilités dans le domaine de la critique et de l'analyse historique et iconographique.

Puis, un séjour en France et en Italie nous vaut une étude remarquable écrite à vingt-six ans, et que Panofsky considère déjà comme géniale, sur *Les Débuts du style monumental au moyen âge*. Dans ces deux volumes fourmillent les vues intéressantes alors toutes nouvelles ; par exemple : « les vêtements des statues gothiques revêtent moins qu'ils ne planent », ou, « le personnage de Saül n'est pas une création traditionnelle mais il est créé dans une ligne nouvelle ».

Après un voyage à Rome, Florence, Pise, c'est, en 1896, son livre sur *Raphaël et Donatello*.

Après deux ou trois trimestres de professorat à l'Université de Strasbourg, Vöge est nommé (fin 1897) au Musée de Berlin, où il demeurera dix ans, années fructueuses pour le Musée et pour ses propres travaux. Il y accomplit un immense travail qu'il paie ensuite d'une crise de dépression nerveuse, la première, une seconde ayant eu lieu en 1915, à Fribourg, où il a été appelé à la chaire d'histoire de l'art en 1908, après un court repos. Là, comme à Berlin, il vivait avec sa mère, son père étant mort en 1871 au Texas. Professeur pendant de longues années, il n'était cependant pas le professeur-type : beaucoup d'aversion pour sa propre personne, une hypersensibilité extraordinaire lui faisaient préférer des contacts directs et pleins de bonté avec ses élèves qui payaient de retour les encouragements qu'il leur prodiguait.

Les devoirs de son professorat ne lui laissaient pas grand temps pour écrire. Il avait cependant fait paraître *Les Pionniers de la nature en 1200*, et deux ans de suite fait des recherches sur Nicolas Gerhaert et Nicolas von Hagenau, à Strasbourg et Colmar, profitant de la proximité de ces deux villes.

« Il est important de constater chez Vöge, nous dit Panofsky, que ses longues années de séjour dans le centre, Ulm et Constance compris, ont donné la direction de sa production à venir : à l'exception de ses articles sur Donatello et Reims, tout porte sur la sculpture en Alsace, Haut-Rhin et Souabe. »

La guerre avec la France lui déchira véritablement le cœur, et la vision de la cathédrale de Reims — « sa » cathédrale — dans les flammes fut un vrai cauchemar. Une dépression nerveuse s'ensuivit, plus grave encore que la première (on l'appelait « l'homme sans sommeil »), et il dut se démettre de ses fonctions en 1916. Il chercha la santé dans un sanatorium, mais sans succès. Seule la mer le soulageait. Encore une fois, une nouvelle existence commence pour lui, dorénavant solitaire, et il se retire du monde à Ballenstedt, dans un paysage idyllique. Il publie peu au cours de ces dix années de retraite, mais ses élèves, qui forcent son isolement, le trouvent toujours aussi malicieux, gai, spirituel et bon qu'auparavant.

La guerre de 1940 le met presque dans la misère matérielle, morale aussi, car il avait été fort clairvoyant quant à son issue. Il meurt en 1952 à quatre-vingt-quatre ans.

J. A.

SOMMAIRE

CONTENTS

MICHEL FARÉ :

Conservateur au Musée des Arts décoratifs : *Attrait de la Nature morte au XVII^e siècle*..... p. 129

Curator of the Musée des Arts décoratifs, Paris: *The Attraction of Still-life in the Seventeenth Century*..... p. 129

GEORGES WILDENSTEIN :

Les Vierges de Nicolas Loir, contribution à l'histoire de l'académisme au XVII^e siècle..... p. 145

The Virgins of Nicolas Loir, a contribution to the history of academism in the seventeenth century.. p. 145

SOLANGE GRANET :

Chargée de mission au Musée des Monuments français : *Les Origines de la Place de la Concorde à Paris*..... p. 153

Deputy for research at the Musée des Monuments français, Paris: *The Origin of the « Place de la Concorde » in Paris*..... p. 153

JEAN SEZNEC :

Professeur à All Souls College, Oxford : *Stendhal et les peintres bolonais*..... p. 167

Professor, All Souls College, Oxford: *Stendhal and the Bolognese painters*..... p. 167

ROBERT KOCH :

Professeur assistant au Département d'Art du New Haven State Teachers College : *L'« Art Nouveau » de Samuel Bing*..... p. 179

Assistant Professor in the Department of Art of New Haven State Teachers College: *Art Nouveau Bing*, p. 179

BIBLIOGRAPHIE par :

MM. Jean MARCADÉ, professeur à l'Université de Bordeaux, Francis SALET, conservateur du Musée de Cluny, Jean ADHÉMAR..... p. 191

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

Trophées d'armes, par Madeleine BOULOGNE. Musée de Versailles.

Reproduced on the cover:

Trophy of arms, by Madeleine BOULOGNE. Museum of Versailles.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *La Légende de Phèdre à Saint-Maurice d'Agaune, sur le vase d'onyx du trésor de l'abbaye*, par Charles PICARD; *The David and Bathsheba drawing*, par Elisabeth DHANENS; *Les « Saint Ignace » et « Saint François Xavier » de Rubens*, par Léo VAN PUYVELDE; *Les Elèves de David à Paris*, par Georges WILDENSTEIN; *Two unknown portraits of Manet*, par Heinrich SCHWARZ.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1959)

France, Union Française : 5.600 F

PRIX DU NUMÉRO :

France, Union Française : 700 F

SUBSCRIPTION PRICE (1959)

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

SINGLE COPY:

\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de cent francs.